

So hat denn die letztere ihr natürliches, in edeln Musikwerken beglaubigtes Recht, das durch allerlei Mißbrauch des Genres unmöglich verneint werden kann.

Andere suiteenhafte Werke.

Divertimento. Serenade. Kassation.

Das Divertimento (Diversissement), also eine musikalische Unterhaltungsmusik meist für mehrere Instrumente, besteht aus fünf bis sechs einzelnen Stücken, theils von Menuet- und Marsch-, theils von andern Formen. Die Serenade (Ständchen) ist eine Abendmusik nach Art des vorhin beschriebenen Divertimento. Diese Musikgattungen wurden zu Haydns und Mozarts Zeit gepflegt und vielfach eigens bestellt: das Divertimento z. B. zu Tafelmusiken und Lustbarkeiten, die Serenade zu Ehren- und Liebesbezeugungen. Die Serenade wird (im Unterschiede vom Divertimento) auch als Sologesang dargeboten. — Die Kassation (Cassazione) bedeutet eine Abschiedsmusik in Form und Art des Divertimento. Nach dieser Musik pflegte man früher die cyklischen Gelegenheitsstücke überhaupt als »Kassationsmusik« zu bezeichnen.

War die Suite ursprünglich eine Folge von Tanzstücken, namentlich der Allemande, Courante, Sarabande und Gigue, so kam mit dem »Air« und der Variation bereits ein fremdes, nicht tanzmäßigess Element hinein, das die Tendenz und engere Form der Suite veränderte. Das Air hat in seinem lyrischen Drange die Neigung, über die liedhafte Form hinaus in die Breite zu gehen und so einen umfangreicheren Satz zu bilden, der leicht den Raum von mehreren Suitenstücken einnehmen konnte. Auch die »Variationen« dehnen sich unversehens zu einem grösseren selbständigen Satze aus; die »Ouverture« in der Suite geht aber vollends ins Breite. Betrachtet man ferner die häufige ausführlichere Behandlung der »Allemande« in der Suite, gegenüber den meist knapp geformten andern Tanzstücken, besonders aber den mehr oder minder allgemein musikalischen Charakter der Allemande, welche da, wo es weder Präludium noch Ouverture giebt, den ersten Suitensatz zu bilden pflegt, so darf man darin wohl Symptome zu einer Ablosung einzelner Stücke aus der Suite erkennen, deren Gefüge überhaupt von zu lockerer Art war, als dass nicht ihre Sätze, Familienmitglieder gleich, nach Emanzipation streben sollten. Die nächste Betätigung dieses Zuges war ein Drang nach innerer Bereicherung des ersten Satzes, und zwar durch ein Fort-

wachsen in Motiven von kontrastirendem Charakter. Was sonst in einem zweitheiligen Hauptsatz mit dem ihm gegenüber gestellten »Trio« geschah, eignete sich nun innerhalb eines einzigen Satzes, um so dessen organische Erweiterung zu bewirken. — Während aber früher der Hauptsatz mit seinem Trio nur eine äusserliche Gegenüberstellung von Sätzen war, welche keine innere Beziehung in gegenseitiger Durchdringung finden konnten, änderte sich dies Verhältnis in dem Zuge des innern Fortwachsens eines Satzes, in welchem das eine Motiv aus sich heraus ein anderes folgt und durch Periodenförmige Verbindung und Modulation auf dasselbe hinführt. Da ist dann also eine innere Verbindung, eine organische Zugehörigkeit vorhanden und damit der Anlass gegeben, das flüchtige flache Bild zu plastischer Rundung zu gestalten: das Nebeneinander einzelner Sätze ist nun ein Ineinander geworden, die nur äusserlich hingestellte Kontrastierung geht nun aus einem vielseltiger betrachteten Wesen hervor, um ausführlichere psychologische Bilder zu erzeugen.

Auf diese Weise entstand schon in der Blüthezeit der Suite, durch ein freieres Gewährenlassen der Phantasie berühmter Meister, nach und nach eine Satzform, welche auf das Solostück der Sonate hinführte, um vorerst eine Art von Mittelform zwischen Suite und Sonate hervorzuufen und so der nach und nach hervorwachsenden Tendenz einer wandelbaren Stimmung Raum zu geben.

Das Wort »Sonate« stammt her von dem lateinischen sonare, klingen, einem Ausdruck, welcher zur Zeit des ersten Erwachens einer nicht bloss begleitenden, den Gesang unterstützenden, sondern allein und selbständig auftretenden Instrumentalmusik entstand, um den Unterschied zwischen einem textlichen Sing- und textlosen Klängstück zu markiren.

Als zum ersten Male Andrea Gabriëlli (1510—1586) den Titel »Sonata à 5 istrumenti« gebrauchte, geschah dies nicht, um eine damals noch nicht vorhandene Kunstform anzudeuten, sondern um die seltene neue Kompositionsgattung, Musikstücke für Instrumente allein, ohne Gesang, zu bezeichnen. Als der Schüler und Neffe des eben genannten Urhebers der venetianischen Schule, Giovanni Gabriëlli (1557—1612) seine »Sonaten« für Geigen und Blasinstrumente schuf, waren dies Stücke, welche, fern von der späteren Sonatenform, kirchlichen Zwecken dienten und nachher zu dem Titel »Sonata da chiesa« (Kirchen-Sonate) führten; die »Sonata da camera« (Kammer-Sonate) war dazu das weltliche Seitenstück. Da diese Sonaten mehrere Sätze enthielten, waren sie in

Ihrer Art nur ein suiteenhaftes Ganzes. Corelli, der Geiger (1653—1713) wendete den Titel Sonate auf begleitete Violinstücke in suiteenhafter Folge an, wie Domenico Scarlatti (1683—1757) auf nur einsätzig-klavierspielbare Klaviersstücke. Diese letzteren zeigen bereits allgemein in den Grundriss eines ersten Sonatensatzes in seiner ungefähren Gliederung.

In Deutschland war es zuerst S. Bachs Vorgänger an der Leipziger Thomasschule, Johann Kuhnau (1667—1722), der den Titel »Sonate« auf mehrsätzig-klavierspielbare Klaviersstücke anwendete, welche nicht den suiteenhaften Charakter einer Tanzsammlung zeigten, ohne damit die Sonatenform weiter als auf die Stufe des Übergangs von der Suite gebracht zu haben.

Auch weder Händel noch S. Bach gaben ihrer Sonate den vollen endeten Bau: der vorherrschende seriöse Zug aber charakterisierte sie als dem Geiste nach sonatenhaft.

Durch Ph. E. m. Bach (1714—1788) wurde die Sonate erst entschieden ihrer Entwicklung entgegen geführt, und zwar als Klaviersstück. Dieser zweite hochbegabte Sohn Seb. Bachs führte die Musik aus dem plastisch strengen, die alte Epoche charakterisierenden Stil in eine jugendliche, poetisch frisch befruchtete Zeit hinüber, deren neues Empfindungsleben auf die älteren Formen theils auflösend, theils umwandelnd wirkte. Dieses neu erwachte Leben förderte den Bau des Sonatensatzes aus innerer psychologischer Nothwendigkeit, um die Gefühlsmatur zu freier Entfaltung zu bringen: eine Mission, welche durch den vorgeschrittenen Jos. Haydn (1732—1809) zu vorläufiger Vollendung gebracht wurde. Den noch höher organisierten Mozart (1756—1791) und Beethoven (1770—1827) wurde so eine neue Kunstform fertig überliefert, fähig, jedem neuen Geiste der Epochen und Genies flugsam zu sein und als bedeutendste und umfassendste Form der instrumentalen dichtenden Tonkunst zu dienen.

Die Sonate, Symphonie etc.

Hält man die Grundrisse der entwickelten Tanzform im Sinne fest, so hat man dieselbe nur immer mit neuen Zwischen-, Neben-, Übergangsätzen und sonstigen Episoden zu denken, um zuletzt auch die grössten Formen fassen zu können. Es entspricht solche vielgegliederte Form sowohl der Natur als auch den gewöhnlichen Lebensverhältnissen, insofern es darin verschiedene

Bereiche höherer und niedriger Ordnung giebt, deren jedes auf seiner Stufe als ein erstes, oberes für das folgende betrachtet werden kann.

So kann z. B. ein zweites Thema einen Nebensatz erhalten, dem dann jenes ein Erstes ist; dieser Nebensatz kann wieder in Theilen bestehen, etc.

Die Sätze der Sonate, Symphonie etc.

Die Sonate besteht aus mindestens zwei selbständigen Stücken, die man Sätze nennt, deren erster der Hauptsatz, deren letzter der Schlusssatz oder das Finale genannt wird, oft auch ein Rondo ist. Beide Sätze pflegen immer ein mehr oder weniger bewegtes Tempo zu haben. Der erste Satz ist meist ein Allegro, mindestens Allegro moderato. Sind mehr Sätze vorhanden, so stehen die übrigen zwischen jenen zweiten. Zunächst folgt ein langsamerer Satz, ein Andante, Adagio oder dergleichen. Ist noch ein Satz mehr vorhanden, so ist dieser immer ein belebter, langsamster, der meistens dem langsameren folgt. Was eine Sonate sonst etwa noch enthält, ist kein selbständiger Satz, sondern nur von einleitender Art. Die grosse komplette Sonate besteht also aus Hauptsatz, langsamem ersten, raschem zweiten Mittelsatz und Schlusssatz. Dies ist die allgemeine Regel, welche allerdings auch ihre Ausnahmen hat, insofern z. B. der Hauptsatz auch wohl von ruhigerer Art sein kann etc. Weil die Form der Sonate auch die der Symphonie, des Trio, Quartett etc. ist, so wird in Folgendem das Wort Sonate für alles angewendet.

Hauptsatz.

Die Grundform des Hauptsatzes zeigt als weitesten Umriss zwei grössere Theile, welche durch die bekannte Reprise getrennt sind. Der erste Theil beginnt mit der thematischen Partie, welche im Hauptsatz einen Hauptsatz im engeren Sinne bildet; es folgt eine Seitenpartie mit dem zweiten, dem Seiten- oder Nebenthema, wodurch nun jener erste thematische Satz zum Vordersatz, das Nebenthema also zu dessen Nachsatz wird; dieser Satz läuft dann in den Schluss des ersten Theils vom Hauptsatz aus. Nach der Reprise beginnt der zweite Theil mit einer Durchführung bereits gehörter thematischer Motive, oder auch mit einem neuen Motiv, wonach dann eine Wiederholung des ersten Haupt- und des Nebenthema und endlich der Schluss des Hauptsatzes folgt.

Hiermit ist die innere Gliederung jenes weitesten Grundrisses

in ihren Hauptverhältnissen angedeutet. Zwischen den einzelnen Partien kann es (in ausgedehnteren Stücken) wiederum Nebenpartien, Episoden, Zwischen- und Übergangssätze geben, deren vielseitige Möglichkeit sich der Regel entzieht.

Der erste Satz, mit Recht »Hauptsatz« genannt, ist das Produkt des ersten Impulses zum Schaffen der Sonate oder Symphonie; es giebt sich daher in ihm der Charakter besonderer Lebensenergie kund: er ist das Stimmungsbild entweder eines in sich gekehrten Gemüths (wie bei Haydn, Mozart u. A.) oder das Tonbild eines dem Gefühlsausdrucke nach durchlebten oder unbewusst nachzulebten Dramas, dessen Gehalt der aller verschiedenste sein kann, und nur in nachempfindender Vermuthung annähernd, etwa in vergleichenden Bildern, zu dehniren ist (wie hier und da bei Beethoven, z. B. in dessen *D moll* Sonate und *C moll* Symphonie).

Der langsame zweite Satz.

Der zweite selbständige Satz der Sonate oder Symphonie etc. pflegt, wie gesagt, ein *Adagio*, *Andante* oder dergleichen zu sein und im Bau mit der Liedform zu korrespondiren, die enger oder weiter sein und zur Arie erweitert werden kann. Zuweilen spinnt sich aber auch das melodische Thema des langsamen Satzes in Variationen weiter, wie z. B. in der kleinen *G dur* Sonate Op. 14, Nr. 2 von Beethoven, auch in dessen Symphonie Nr. 9.

Nach dem bewegten, thatkräftig gestimmten ersten Satz ist der langsame Satz das kontrastirende Gegenstück: die Ruhe. Dem Drama folgt so die Lyrik, der Handlung die innere Beschaulichkeit, dem charakteristischen Spiel der Gefühlsausdruck. Die Musik des zweiten Satzes ist folglich vorwiegend melodisch; die etwaigen bewegten Figuren pflegen darin nicht wie obligate erregte Passagen zu glänzen, sondern Umspielung und Füllung einer gesanglichen Idee zu sein.

Dritter Satz.

Der dritte Satz ist eine Art Tanz, der in früherer Zeit sich im Charakter der ruhigen *Menuet* näherte, bald aber das Tempo erst des langsamen, später des raschen Walzers annahm und unter Beethoven sogar auch den Charakter und das flüchtig-schnelle Tempo des *Scherzo* erhielt. So steigerte sich der Gefühlsausdruck von der gemüthlich-tanzhaften Stimmung durch die lebhaftere Anregung hindurch bis zur Leidenschaftlichkeit der Tanzgluth im humorigen Tonspiel. — War in der älteren *Menuet* die Musik noch halb melodisch-getragen, halb rhythmisch-beschwingt, so

wurde sie mehr und mehr hüpfend und zuletzt bis zur befremdenden Lebendigkeit springend: im *Trio* aber pflegte dann die kontrastirende Gemächlichkeit in mehr melodischer Ausdrucksform Platz zu greifen. — Dieser dritte Satz, der den Tanz vertritt, ist wieder ein kontrastirendes Gegenstück zu dem vorhergegangenen langsamen zweiten; es ist darum nicht gut, wenn dieser bewegte Satz (wie es wohl vorkommt) schon nach dem bewegten ersten als zweiter und der langsame als dritter steht, denn die *Menuet* und vollends das *Scherzo* hat zu dem ersten Satze kein gegensätzliches Verhältnis und ist nach demselben kein inneres Bedürfnis.

Es giebt Sonaten, doch nicht Symphonien, Quartette etc., worin es keinen langsamen Satz giebt; wo aber eine *Menuet* ist, pflegt auch ein langsamer Satz vorhanden zu sein. In Sonaten fehlt der Tanzsatz häufig, oft auch in älteren Symphonien; in neueren fehlt er selten.

Schlussatz, Rondo, Finale.

Der Schlussatz ist das *Rondo*, das *Finale*. Das *Rondo* entsteht, indem die Seiten- oder Nebensätze zu öfteren Malen mit einem Hauptthema abwechseln und dieses also umkreisen, die Runde um dasselbe machen, sowie es in einem bezüglichen Tanze von verschiedenen Personen um ein Paar auf rundem Plan geschieht. In engerster Form ist das *Rondo* ein selbständiger, als Thema geltender Haupttheil, dem ein neuer gleichfalls selbständiger Nebensatz in gleicher Kürze folgt, nach welchem jener erstere wieder auftritt, und so wechselnd fort. Es kann beim abermaligen Weitergehen statt des bereits gehörten Nebensatzes auch ein anderer neuer folgen und auf diesen wiederum das alte erste Thema. Dieser Folgewechsel ist in solcher Art noch weiter zu treiben. — In grösserer Ausführung des *Rondo* sind die Themensätze theilig; auf den zweiten Theil des Nebensatzes kann auch der erste des Hauptthemas wiederholt werden; auch sind in den Wiederholungen Veränderungen anzubringen; der Wechsel der Tonarten ist dabei dem freien Belieben des Komponisten anheimgestellt.

Wo man dem Schlussatz die Bezeichnung »Finale« giebt, pflegt die Rondoform mehr in die Breite zu gehen und der Wechsel der Nebensätze mit dem Hauptthema weniger oft und regelmässiger statzfinden. Zunächst ist im *Finale* das Hauptthema weniger gedrängt thematisch in sich abgeschlossen; es führt überragend in den Folgesatz. Auf diese Weise bildet sich dann eine Form nach der Art des Hauptsatzes der Sonate heraus. — Das »Finale« be-

deutet nicht nur einen Schlusssatz überhaupt, sondern es schliesst auch häufig den Nebenbegriff des unaufhaltsamen zu Ende Gehens in sich: ein dem Meere zu eilender Strom ist ein Bild zu einem derartigen charakterisirten »Finale«, das seiner Wortbedeutung nach einen dramatisch erfüllten und bewegten Inhalt voraussetzt und dabei heiter oder ernst gestimmt, klein oder grossartig sein kann.

Introduction.

Wie überhaupt jedes Stück so kann auch jeder einzelne Satz eine Introduction, Einleitung haben, deren Form und Charakter mehr oder weniger ausgeprägt ist. Zuweilen sind es nur wenige Accorde und Gänge, welche gleichsam nur den Vorhang des folgenden Tonbildes öffnen, wie es z. B. vor dem Finale der Beethoven'schen *B*dur Symphonie geschieht.

Die Introduction kann aber auch dazu dienen, eine Vorbereitung der Stimmung, eine Spannung zu bewirken, oder durch den

Kontrast zu reizen, den z. B. ein auf eine äussere Einleitung plötzliches folgendes Stück von entgegengesetztem Charakter hervorbringt. Die Ouvertüren zu Mozarts »Entführung« und »Zauberflöte«, die *D*dur Symphonie No. 2 von Beethoven, dessen Ouvertüre zu »Egmont« und zur Sonate pathétique, Mozarts Don Juan - Ouvertüre haben Einleitungen von verhältnismässig selbstständiger Bedeutung, insofern sie sich mit dem Wesen des Hauptstückes ideell verbinden und wohl sogar innerhalb desselben wiederkehren, wie dies in den Ouvertüren zur »Entführung« und »Zauberflöte«, in der Sonate pathétique geschieht. In den erwähnten Opernouvertüren haben die Motive der Einleitung eine Beziehung zu gewissen Charakteren und Szenen in der Oper selbst, wie z. B. der Gesang Belmontes mit dem der Ouvertüre zur »Entführung« die Gestalt des Entführers mit dem lebhaften türkisch - charakterisirten Allegro in Wechselwirkung bringt. Die Introductionen der Ouvertüren zu »Don Juan« und »Zauberflöte« enthalten gleichsam eine Vision bedeutsamer Szenen in der Oper. Die Introduction der Ouvertüre zum »Freischütz« von Weber hat ähnlichen Zweck: sie gibt in der Melodie der Waldhörner das idyllische Waldgefühl in der Handlung wieder und deutet die später entfalteten dunkeln Mächte an. Die Introduction zu Beethovens Egmont - Ouvertüre schildert das Vorgefühl des in dem Drama herrschenden Druckes und des gebannten Aufschwungs, der in dem Allegro als leidenschaftlicher Erguss weiteren Ausdruck findet. — Ist das Allegro der Beethovenschen Sonate pathétique ein Ausbruch energischer Leidenschaft, so enthält die Introduction dazu die in massigen schweren Accordgriffen zusammengeballte

innere verhaltene Kraft, sie schildert zugleich auch die schwüle Atmosphäre, aus welcher in dem letzten Laufe der Blitz herabfährt, an dem sich dann das Allegro entzündet; die zweimalige Wiederkehr des Introductionsmotivs innerhalb des Allegrosatzes wirkt dann etwa so, als habe sich die Leidenschaft nur momentan gewitterhaft entladen und sammle sich zu einem neuen Ausbruch des noch in Fülle vorhandenen Stoffes.

Es ist eine Hauptbedingung der Sonate, wie jedes mehraktigen Musikwerks, dass die zwei, drei oder vier Sätze innere Verwandtschaft und Einheit mit einander haben: sie sollen fühlen lassen, dass sie nicht etwa nur äusserlich neben einander gestellt, ohne Beziehung auf einander komponirt worden sind, sondern dass sie zusammen gehören. Wenn z. B. der erste Satz charakteristisch angeregt, der zweite sanft gefühlvoll, der dritte heiter und der vierte freudlich-lebendig ist, soll man fühlen, diese Stimmungszustände seien Phasen aus dem Dasein der natürlichen Persönlichkeit, im Verlaufe desselben Lebensabschnittes — nicht aber verschiedener einander fremder Charaktere und wohl gar reifer und unreiferer. Aber selbst von namhaften Meistern gibt es Sonaten, Symphonien und dergl., in welchen einzelne Sätze innerlich beziehungslos zu einander stehen. Erst der grösste Sonaten- und Symphonien-Meister Beethoven hat konsequenter die Einheit fest gehalten; im Verlaufe der Steigerung, im Werden und Wachsen, besonders seiner symphonischen Musik, hat der Inhalt eine dramatische Nuance gewonnen, so dass das Ganze seiner besten Symphonien oder Sonaten einem einheitlichen, in Akte gegliederten Drama zu vergleichen war, in dessen Handlung die nämliche Idee fortlebt.

Zwischenform.

Saiten-Sonate.

Es gibt Sonaten, welche, als Zwischenformen, Abarthen des mit dem Namen verbundenen Begriffs sind, indem sie die historisch gewordene Form nicht beobachten und in der Zusammensetzung der Sätze frei verfahren, z. B. an Stelle des ersten Satzes Variationen bringen, wie Mozart in seiner *A*dur Sonate $\frac{5}{8}$ Takt, Beethoven in seiner Sonate in *As*dur Op. 26. Beethovens Sonate in *Cis*moll Op. 27, Nr. 2 beginnt mit einem *Adagio*; seine Sonate in *Es*, Nr. 1 desselben Opus bringt eine suiteenhafte Folge von

Sätzen: ein Adagio mit Allegro in der Mitte, ein Scherzo, Adagio und Finale; daher der Titel »Sonate quasi (beinahe) Fantasia« für derartige Werke. Das sind Ausnahmen der Regel. Es mag da zuweilen eine nur durch irgend welche Anregung bewirkte äusserliche Zusammenstellung zufällig vorhandener einzelner Musiksätze im Spiele sein, und den eben so kritik- als sorglosen Komponisten zu einem unkünstlerischen Verfahren veranlassen haben, das nicht nur durch seine sonstigen Kunstwerke, sondern auch durch den Werth der einzelnen zusammengestellten Sätze gedeckt wird. Zudem bedeutet ja auch, nach der vorhin mitgetheilten Entstehung des Wortes »Sonate«, diese ursprünglich nicht eine bestimmte Form. Will man jene Abarten rechtfertigen, so spreche man allein gegen deren Titel »Sonate«, da doch offenbar eine Ubergangsform zwischen Suite und Sonate darin erkannt werden muss, die historisch und ästhetisch wohl als begründet zu erachten ist.

Im Grunde aber ist jede Sonate, Symphonie etc., deren einzelne Sätze nicht in der Stimmung und Idee innere Beziehung zu einander haben, als suiteenhafte, als Suiten-Sonate zu begreifen, weil nur eine äusserlich zusammengeordnete Folge einzelner Sätze vorliegt. Von diesem streng sachgemässen Standpunkte aus betrachtet giebt es eigentlich nicht viele Sonaten, welche jene Hauptbedingung der innern Verwandtschaft aller Sätze erfüllen.

Die Musik in der Sonatenform.

Die Musik klingt im Zeitraume; ihre Töne in dem mannigfaltigen Wechsel der verschiedenen Notengattungen, bilden die Rhythmik, welche das stetig bleibende Takt-Metrum (die Zeitfläche für das musikalische Bild), ausfüllt. Die Phantasie des Musikers denkt und schafft also in der Zeit, wie der bildende Künstler im Raume; die Idee producirt darin ihre Formen, die ihren musikalischen Sinn haben.

Wie der metrische Zeitraum, sei er in einem langen Musikstücke noch so ausgedehnt, Theile erkennen lässt, die in den bekannten Verhältnissen von Haupt- und Nebensatz, Perioden, Taktgruppen und Einzelaktien zu einander stehen, schliesslich aber auf einen ersten Ansatz, nämlich auf das anfangende Takglied mit seiner natürlichen Tendenz des Weiterwachsens, zurückzuführen sind: so ist es auch mit der im Metrum spielenden, das Metrum schaffenden Musik. Auch das ausgedehnteste Musikstück ist schliesslich auf einen ideell-formalen Kern zurückzuführen, der den fortschaffenden Impuls zu allem Nachfolgenden enthält.

Der Kern des Musikstücks ist das Motiv, oder die Figur, oder das Thema, als eine Grundform, die in mehr oder weniger strenger Weise wechselnd und variirend durch neue Theile ergehen kann. Das Motiv pflegt nur aus wenigen Noten von vorwiegend rhythmischer Natur zu bestehen, wie z. B. das Motiv des Hauptsatzes von Beethovens Symphonie in C-moll:



Die Figur ist eine bewegt gedachte Notengruppe, meist aus gleichen Noten, wie z. B. die erste Figur des Finales der Beethoven'schen Sonate in As-dur Op. 26:



Da »Motiv« so viel heisst, wie ein zur weiteren Thätigkeit anregender Gedanke, der Ansatz eines Werden, so ist im Grunde auch die »Figur« ein Motiv.

Das Thema hat die Bedeutung, ein selbstständig abgeschlossener meist vorwiegend melodischer Satz zu sein, gleich wie jedes liedartige Thema zu Variationen, oder eine melodische Periode, wie z. B. der Anfang des Andante in jener C-moll Symphonie:



dessen Thema einheitlich ist und nach 14 Takten schliesst.

Solch ein »Kern« gelangt dann meist später, oft aber auch bereits früher, zur Entfaltung und Durchführung, er wird, als das Hauptmotiv, verschiedenartig behandelt, umspielt und mit neuen Motiven oder Figuren in Beziehung gebracht (vergl. Durchführung). Das Thema kann in einzelne Motive, Figuren zerfallen, und diese können wieder für sich zur Durchführung gelangen; aber es können im Gegentheil auch erst einzelne Motive auftreten, um sich später zu einem ausgeführteren Thema zu gestalten. Für den ersteren Fall ist der Anfang von Mozarts Sonate in C-moll als Beispiel anzuführen:



Mozart führt nur die ersten fünf Noten als Motiv durch, indem er bereits im ersten Theil eine neue Figur in Passagenform damit in Verbindung bringt:



Für den erwähnten zweiten Fall ist jenes Anfangsmotiv aus Beethovens Symphonie in C moll als Beispiel zu nennen, das erst als scheinbar geringes Stückchen auftritt:



um sich alsbald zu einem Satze aufzubauen, zu welchem diese wenigen Noten den Stoff geben, um dann sogar das Seitenthema in Es dur bilden zu helfen:



Das Seitenthema, zu welchem vom Anfangssatze aus ein motivirender Übergang hinführt, steht als Kontrast zum ersten Hauptthema und daher auch in einer bezüglich anderen Tonart. Ist das Hauptthema von mehr rhythmischer oder figurierter Art, so plegt sich das Seitenthema dagegen melodisch zu geben; ist dagegen das Hauptthema melodisch, so ist das andere vielleicht passagenhaft. Auch im Temperament der beiden Themassätze wird gern der Kontrast fest gehalten, so, dass nach einem hart und resolut auftretenden ersten Thema das zweite sanfter ist, und so umgekehrt. — Der nach dem zweiten Thema folgende auslaufende Nachsatz, welcher in der Tonart des zweiten Thema den Haupttheil abschliesst, bringt meist nichts wesentlich Neues mehr, sondern spinnt das Vorige nur zu Ende.

Der zweite Theil des ersten Satzes bewirkt zunächst, wenn der Komponist die Form gründlich bearbeitet (was nicht immer geschieht), die Durchführung der gegebenen Motive in einem Neben- und Gegeninander, worin sich die Idee des Kampfes, des dramatischen Konflikts, ausspricht; aus diesem ergibt sich dann die Abklärung zur Versöhnung, indem die Hauptelemente eine Wiederholung erfahren und (wie bekannt) zum Abschlusse des zweiten Theils und damit des ganzen ersten Sonatensatzes führen.

Diese Form des Hauptsatzes kann sich sehr ausgedehnt oder

auch im Kleinen (sonatinenhaft) geben. Dort entwickeln sich die Theile breiter und bringen reicheren Stoff an Neben-sätzen, Übergangsperioden und länger ausgeführten Schlüssen, während es im andern Falle nur beim Nothwendigsten verbleibt.

Die Modulation im Sonatensatze hat ihre bestimmten Grundzüge, die für jede Art von Komposition gelten, in welcher überhaupt eine Mehrtheilung — Hauptsatz, Mittel-satz, Nachsatz — stattfindet.

Um einen klaren Blick über das Modulationsfeld zu erhalten und sich vor aller labyrinthischen Verwirrung in der harmonischen Masse zu bewahren, stelle man sich das wohlbekannte hier nebenstehende Tonsystem vor und zwar zuerst in seiner Kette von Durdreiklängen, welche quintenweise von unten hinauf erwächst.

Man sieht hier die Durdreiklänge durch die oberen Klammern abgetheilt, welche immer von Grund- zu Quint- (in grossen Buchstaben) reichen und zeigen, wie jeder Quinton zugleich wieder Grundton eines neuen Dreiklangs in Dur wird: (C—e—G—h—D). Die Terzöne (in kleinen Buchstaben) bilden wieder Grund- und Quintöne von liegenden Molldreiklängen, welche durch die unteren Bogen abgetheilt sind (e—G—h). Diese Dreiklangskette theilt man durch Zusammenordnung von je drei Dreiklängen, deren mittlerer Hauptaccord ist, in einzelne Tonarten, deren jede bei einem der Grundtöne beginnen kann: F—a—C—e—G—h—D. Man erinnere sich dann, dass von jedem Dreiklange aus nach der Höhe (rechts) hin das immer neu werdende Material erwächst, dass aber für jeden Dreiklang die unter ihm liegende Tiefe (links) ein für ihn bereits vorhandenes Material enthält — dass folglich jeder Dreiklang, als mittelster Hauptdreiklang einer Tonart, zwischen Vergangenheit (der Unter-) und Zukunft, (der Oberdominante) als Gegenwart steht. Ferner erinnere man sich auch, dass jeder Durdreiklang die Oberdominante zweier unter ihm liegenden Molldreiklänge (Moll-Tonica und deren Moll-Unterdominante) sein kann, mit welchem Dreiklangverein sich dann einmal eine Molltonart markirt. Anstatt der Durterzen denkt man sich ein erniedrigendes Versetzungszeichen vor den betreffenden Buchstaben; z. B. der Durdreiklang E—g—is—H als Oberdominante einer Mollton-

$$\overbrace{D-I-A-c-E-gis-H}^{\text{Tonica}} \cdot \overbrace{\quad}^{\text{Unterdom.}} \quad \overbrace{\quad}^{\text{Oberdom.}}$$

Indem nun ein Musikstück in sein

dominante H dur zu kommen, den Gang nach Kis dur (im 21. Takte.)

dann später nach *His* dur:

In dieser Tonart schliesst dann auch der erste Theil.

Beethovens kleiner Cdur Sonate Op. 2, Nr. 3 erst ein Satz in

G moll erscheint: etc., nach weichen

dann erst der Seitensatz in der Oberdominante G dur kommt:

Die Musik in der Sonatenform.

*H*ur begint:

der Oberdominanzseite.

wenig aus sich heraus tritt; denn beide Tonicadreklänge liegen

dominantesile hin, statt.

A moll, um später in letzterer Tonart den 1. Theil zu schliessen:

frei zu bewegen. Mozarts A moll Sonate:

23. Takte ab:

23. Takte ab:

Ihr erster Theil schliesst dann auch in dieser Tonart. Ebenso modulirt Beethovens kleine F moll Sonate Op. 2, Nr. 1:



zunächst nach der verwandten Durtonart As, in welcher der Satzesatz steht und der erste Theil schliesst.

Der zweite Theil des Sonatenhauptsatzes pflegt zwar mit einem der bereits aufgetretenen Motive zu beginnen, doch auf neuem harmonischem Grunde; es beginnt dann die »Durchführung« und damit eine stärkere Bewegung; die Gegensätze durchdringen einander, die Situation gestaltet sich dramatisch: der Knoten schürzt sich, der »innere Konflikt« tritt hervor, und die Stoffe gerathen in Gährung. Die Modulation spielt in dem Kampfe der Motive eine Hauptrolle. Dies ereignet sich in kleineren und grösseren Sätzen, in ruhig oder erregt gestimmter Musik mit geringerer oder bedeutenderer Mächtigkeit. In zahmen sonatenhaften Sätzen werden in der Durchführung vielleicht nur ein Paar fremdere Harmonieen benutzt, in starkgeistigeren Werken dagegen kann die Modulation in hohen Wogen gehen.

Hier folgt eine Durchführung aus der Clementi'schen D dur Sonate (Br. u. H. Nr. 58) mit einer Introduction in D moll, welche so

Adagio molto.

anfangt: und deren Allegro-

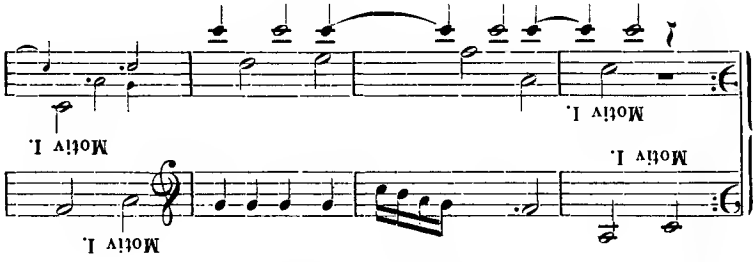
Thema in D dur dieses ist:



Später tritt dieses Gegen Thema auf:



Jenes Motiv I. und dieses Motiv II. gelangen im zweiten Theile wie folgt, bald ganz, bald stückweise (in den grossen Noten) zur Durchführung:



in welchem das Ganze ausläuft, oder eine Art Finalesatz, mit noch mäßigen Anklängen an das Thema, nebst einem Abschluss.

Die Vertikung kann entweder nur die Melodie, oder die Begleitungsform, oder auch die Harmonie, Tonart und Taktart, wie auch diese Elemente zu zweien und dreien betreffen. Sie kann das Thema nur verzieren, oder guttandenhaft umspielen, wo dieses letztere dann in seinen Hauptbestandtheilen beständig vernehmbar bleibt; sie kann ferner den Typus der Form verändern, z. B. die Gesangsmelodie zum Marsch, Tanz, wie auch die Stimmung, Heiterkeit in Trauer u. s. w. umwandeln. Durch die Vertikung des Themas kann dasselbe auch ganz in Passagen umgestaltet werden, so dass man es in denselben ungefähr mitdenken kann, gleichsam hindurchblicken sieht. Auch kann die Vertikung vorwiegend rhythmisch, accordisch, oder auch kontrapunktisch und überhaupt in jeder der Phantasie eingegebenen Form geschehen. Immer ist es dabei das Thema, das die Einheit des Ganzen schafft. Zu den nur äusserlich passagierten Variationen liefern die von Virtuosenkomponisten, wie z. B. Herz für Klavier, Bériol für Geige Beispiele: die Technik ist dort Zweck, die Variationsform nur das Mittel dazu. — In Mozarts Variationen verbindet sich das technische Tonspiel mit dem musikalischen Geiste, ebenso in den aus Beethoven's jüngstlicher und mittlerer Lebenszeit stammenden; seine Cdur Variationen in der kleinen Cdur Sonate Op. 14, Nr. 2, sind vorwiegend musikalisch, wenn auch auf geringerer technischer Stufe; noch besser sind die grösseren Variationen in seiner Asdur Sonate Op. 26; ein virtuos gehaltenes musikalisches Charakterspiel zeigen desselben Meisters 15 Variationen in Es Op. 35 über das bekannte Bassgerippe aus der Eroica; die 32 Variationen in C moll sind verwandt damit, ohne so grossen Reichtum an Formenkunst zu enthalten. Weit spirituosere sind Beethoven's 33 Variationen über einen Diabellischen Walzer Op. 120.

Alle Variationen theilen sich im Grunde nur in zwei Hauptgattungen, insofern sie nur die äussere Gestalt des Themas, oder dessen Charakter verändern. Jene Gattung ist mit der im Wachsen sich verwandelnden Vegetation zu vergleichen, die nach dem Bilde der einen Pflanze immer andere ähnliche Formen schafft; im andern Falle ist dagegen das Thema vermenscht: es producirt neue Individuen, besetzt und verbindet damit eine ursprüngliche geistabwende Kunstform. Jene äussere Variation ist die weniger hoch zu haltende, die andere, als psychologisch-charakteristische, die höhere Gattung. Dort giebt es von fast allen Instrumental-Komponisten, auch von Mozart, Beispiele; hier dagegen sind zu nennen Bach's dahin gehörende Werke, seine Vari-

Man pflegt den Sonatenbau mit Grund die »Hauptform« aller musikalischen Formen zu nennen, weil sie nicht nur einzelne Motive enthält, (die man auch »musikalische Gedanken« nennt, sondern diese auch organisch weiter entwickelt. Der Sonatenbau ist auch deshalb die Hauptform, weil sie die inhaltvollste, reichste ist, in welcher alle übrigen Formen Raum und Anwendung finden: das Tanzgenre ist in Menuet, Scherzo, Rondo vertreten, Lied und Arie im langsamen Mittelsatz; die Variation findet in jeder Umwandlung eines Motivs, das Fugenhafte in der Durchführung und auch in ganzen Sätzen ein Ankommen; kurz, die Sonate ist die Spitze aller Formenentwicklung und daher unsterblich.

Variation.

Ein Motiv, eine Melodie, ein Thema kann verschiedenartig verändert, »variirt« werden. Auf nur einzelne kleine Theile eines Ganzen angewendet, entsteht durch die Veränderung die Variation, auf ein abgeschlossenes Stück in engerer Form die Variation, welche dann, der Form des zu Grunde liegenden Themas entsprechend, gleichfalls ein selbständiges Stück bildet. Da die Variation also einen auf einen Hauptsatz bezüglichen Folgesatz bedeutet, so ist es selbstverständlich, dass der Hauptsatz, als das Thema, ein Maass innehält, welches man während der Variation beständig als deren Unterlage im Sinne festhalten kann. Das Thema bedingt daher eine überschauliche Form, folglich kurze. Um der variierenden Phantasie ein Ankommen zu gestatten, muss das Thema auch einfach sein. Ein Thema zu Variationen geht daher selten über den Umfang eines Volksliedes oder Volksstanzes hinaus, worin meistens die enge zweitheilige Form den Grundriss bildet, während jeder Theil vier bis acht Takte enthält, und dem zweiten Theile die Wiederholung des ersten Theiles folgen kann. Die Variation kann ihr Thema weniger oder mehr berühren, indem sie dasselbe mit nur einzelnen geringen Zuthaten versehen, oder nahe bis zur Unkennlichkeit umgestaltet. Wo dem Thema eine weitere Anzahl Variationen folgen soll, pflegt man meistens einfach zu beginnen, um dann immer mehr Neues hinzuzufügen, und so eine Steigerung des Phantasieerichtums erkennen zu lassen; doch kommt es auch vor, dass sofort die erste Variation, um eines starken Kontrastes willen, sich in grosser Buntheit ergeht. Wie dem Thema eine kürzere oder längere Einleitung, eine Introduction, vorausgehen kann, welche gewöhnlich einige thematische Elemente gleichsam ahnungsweise hören lässt, — so kann auch der letzten Variation entweder noch ein Anhang folgen,

ationen über Ciacconen, für Orgel wie auch für Geige, seine sogenannten »Goldbergerschen« Klavier-Variationen; ferner die erwähnten Beethoven'schen Klavier-Variationen, die Variationen in seiner 8. und 9. Sonate Op. 109, der letzte Variationensatz der C-moll Sonate Op. 111 und auch das Finale der Symphonie Eroica über das erwähnte Bassgerippe.

Auch in neuerer Zeit, deren beste Meister dem hohen Fluge der alten Klassiker in frischem Geiste zu folgen unternahmen, sind Variationenwerke der erwähnten psychologischen Gattung entstanden. Mendelssohn in seinen konzertanten Variations series Op. 17, Rob. Schumann in seinen Variations symphoniques Op. 13 (auch Etudes en forme de Variations beibeh. Hob. Viol. u. Mann und Joh. Brahms in Klavier-Variationen über Händelsche Themen, und andere begabte Komponisten haben Starkes und Schönes in dem Genre geschaffen.

Die Variation ist der ursprünglichste und verbreitetste Naturzug in der Kunstform, denn wo überhaupt ein Motiv zur Durchführung gelangt und ein Fortleben im Verlauf des Stückes findet, herrscht die Variation, nur dass sie da nicht eine selbständige ausgeprägte, sondern im Flusse eines Ganzen mit unterlaufende Form ist. Schon in Bach's Preludien, Inventionen etc. ist es immer ein Motiv, das fortwährend anders gewendet und umspielt wird, und eben solche motivische Wandlung ist's, die das Stück schafft; die Form der Variation ist daher eine unvergängliche, gleich geeignet, dem blossen klingenden Tonspiel zu dienen, wie auch die ideale Kunstarbeit aufzunehmen.

Konzert.

Der Name Konzert, ital. Concerto, wurde ursprünglich nur auf das weitekkämpfende Miteinanderspiel, konzertieren mehrerer Instrumente angewendet; jetzt bedeutet das Wort auch eine Kunstform für Solospiel mit Begleitung des Orchesters, Klaviers oder dergleichen, welche wesentlich die der Sonate, doch fast immer ohne Scherzo ist und die Tendenz hat, die Spielkunst und darin besonders die technische Fertigkeit eines Virtuosen zu glänzender Wirkung zu bringen. Darin liegt für den Komponisten der Grund, die Läuter-Passage und bravourmässige Figuraton floriren zu lassen, wozu sich vorzugsweise der bewegte erste und letzte Satz eignet, während im langsamen Mittelsatz, dem Adagio, Andante, mehr die Kunst des seelenvollen Vortrags in den Vordergrund tritt. Nach dem meist etwas pathetisch gehaltenen Anfange der Solo- oder »Prinzipalstimme« pflegt eine läuferhafte Fortführung zu dem melodischen Seitenhema zu folgen, nach welchem

dann die Hauptpassage eintritt, mit welcher der erste Theil des Satzes zu Ende geht; im zweiten folgt nach einer mehr oder weniger bravourmässigen Durchführung der früheren Motive die übliche sonatengemässe Wiederholung des Anfangs- und Seitensatzes nebst jener Hauptpassage. Vor dem Schlusse des Satzes pllegt auf der Oberdominante-Harmonie noch ein plötzlicher Halt, eine Fermate einzutreten, von welcher ab die Begleitung schweigt und dem Solisten in einer freien »Kadenz« das Feld der eigenen Phantasie, im Gestalten und Ausführen von Passagen, allein überlassen wird, um so mit einem besonders Glanzeffekt zu enden. — Der langsame Mittelsatz in verwandter Tonart pflegt die breite Melodie und gitarrendenhalt damit verflochtene Passage zu kultiviren; im Rondo oder Finale wechseln heitere tanzhafte Motive mit feurigen Passagen ab, und es steht gegen den Schluss frei, abermals eine glänzende Solokadenz einzulegen. — Die Begleitung kann eine mehr untergeordnete oder auch musikalisch mehr hervortretende Rolle spielen; sie kann z. B. eine längere Einleitung mit den Anklängen der Hauptmotive haben, ebenso auch mehr oder minder gehaltvolle Zwischenspiele (welche wegen der zeitweilig nothwendigen Ruhe des Solisten geboten sind); oder die Begleitung kann eine bloss harmonisch tragende, vielleicht dabei motivisch durchwirkte sein. Die vom Orchester allein, ohne den Solisten, gespielten vollen Einleitungs-, Zwischen- und Schlusssätze heissen »Tutti« (Alle zusammen) im Gegensatz zu den Soli.

Die Konzerte können, je nachdem die Prinzipalstimme behandelt ist und das Orchester sich dazu stellt, von verschiedenen Natur sein: einseitig virtuosenhaft, wenn die ganze Aufmerksamkeit nur von der Technik des Solospielers absorbiert wird; oder von höherem musikalischen Werth, wenn damit zugleich die anziehende Kunstform und der innere Gehalt im Gleichgewichte bleibt. Jene erste Art von Konzerten ist z. B. durch die Violinkonzerte von Paganini, de Beriot, durch die Klavierkonzerte von Herz, Kalbrenner vertreten; die idealere Art durch die Violinkonzerte von Bach, Beethoven, Mendelssohn und durch die Klavierkonzerte von Mozart, Beethoven, Schumann; eine mittlere Stellung nehmen ein die Violinkonzerte von Vioti, Rode, Spohr, und die Klavierkonzerte von Hummel, Moscheles, Mendelssohn.

S. Bach's Konzerte für zwei, drei und vier Klaviere (mit Beispielen, Mendelssohn.

Prinzipalpartien von technisch gleicher Natur sind so in der dem erwähnten älteren (aus der lateinischen Bedeutung des Wortes hergeleiteten) Sinne des Wettkampfens genommen werden, da die

That eine Art musikalischen Kampfspiels vorstellen können. — Konzerte für zwei Violinen nennt man Doppelkonzerte, deren es u. A. von Spohr giebt. Ein Quadrupelkonzert für vier Violinen existirt von L. Maurer.

In neuerer Zeit zieht man die dreisätzigen Konzerte oft in der Weise zusammen, dass man nicht nur die langen Einleitungssätze des Orchesters, sondern auch die sonatenmässigen Satz wiederholungen beschrankt; ferner zieht man auch die drei Sätze derartig in einander, dass man den langsamen Mittelsatz nicht in ganzer artioser Breite, sondern nur als kürzeres Intermezzo in den dritten Satz, Rondo oder Finale, einleiten lässt.

Ein Konzert im kleinen Stil, das sich etwa wie die Sonatine zur Sonate verhält, heisst »Konzertino«.

Aus dem kompletten dreisätzigen »Konzert« wird ein blosses »Konzert-Stück«, wenn nur ein einzelner sonatenhafter Satz mit oder ohne Einleitung, wie auch mit oder ohne hineinverflochtenen Mittelsatz besteht, welchem die Tendenz des technischen virtuosens Glanzens innewohnt. Diese Form führt von der »cyclischen« in die nun folgende Gattung hinüber.

Einsätzige Formen.

Die Toccata

Ist ein einsätziges Stück, dessen Name von dem ital. *toccare*, dem franz. *toucher* (lockeren, touchiren) d. h. anrühren, stammt und sich früher auf die Tastatur, das Niederdrücken, Anschlagen der Tasten bezog. Das Wort deutete also auf ein bestimmtes Instrument hin, die Orgel, das Klavier, wurde dann aber zur Bezeichnung eines dafür gesetzten Stückes und dessen gewöhnliche Form angewendet, welche nach dem Thema den im Sonatensatze üblichen Modulationsgang zu einem Seitensatze zu nehmen pflegte und dann, nach weiterer Aus- resp. Durchführung, dem Schlusse zuging. Ein solcher Satz stand für sich allein.

Die Toccata behandelt mit Vorliebe, auf Grund eines angegebenen kurzen Motivs, ein rasches Figurenwerk, das der kontrapunktischen und selbst fugirten Form günstig ist. Zuweilen geht dem lebhaften Tonspiel eine harmonische Einleitung voraus. — Der Form nach gab und giebt es noch jetzt viele Toccaten, obgleich ihnen der Titel nicht immer beizuhängen, welchen Bach in einigen Orgelstücken, Oslow in einem Klavierstück, Schumann in seinem Op. 7 für Klavier anwendete: überall herrscht

darin gleichmässige lebhafte Fortspinnung einer Figur. Stücke wie z. B. das Finale der Beethoven'schen Sonaten Op. 26 und 54 sind toccatenhaft, ebenso gar viele etudenartige Stücke.

Die Etude. — Invention.

Die Etude

Ist, als Übung oder »Studie«, hauptsächlich auf bestimmte technische Aufgaben bezüglich, denn im allgemeinen Sinne könnte sonst jedes dem Einstudiren unterzogene Stück »Etude« heissen. Weil und wo es sich in der einzelnen Etude um die Ausbildung der Geschicklichkeit einer besonderen Art von Passagenform, Figuraton oder sonstigen technischen Spielart handelt, hat die Form derselben, wie vorhin angedeutet wurde, etwas Toccatahaftes, das freilich ins Charakterstück übergeht, wo in der technischen Aufgabe zugleich eine seelische Stimmung liegt. Die Etude, welche früher in der läuferhaften Zurihtung von accordischem und tonleitermässigem Material als »Exercice« oder auch »Prälude« bezeichnet wurde, begann erst im 19. Jahrhundert mit dem Aufschwunge der luxuriösen und Bravourtechnik zu blühen; war sie früher unter Vioti, Kreutzer u. A. für Geige, Steibell, Clementi, Cramer, Hummel u. A. für Klavier ausschliesslich auf die technische Geläufigkeit gerichtet gewesen, so gab der grosse Geiger Paganini, gaben ferner die grossen Pianisten Moscheles, Thalberg, Henselt, Chopin, Liszt der Etude in der Passage poetische Inspiration, und die frühere gedrangte, nur äusserlich zuweilen ausgedehnte Form erweiterte sich von Innen heraus zum konzertanten Vortragstück.

Die Etude hat, sowohl in ihrer engeren als weiteren Form, ausser der Bestimmung, die technische Bewältigungskraft des Spielers zu steigern, auch noch die höhere künstlerische Mission, durch die schöpferische Kraft der Virtuosen-Komponisten das Feld des Passagen- und Figuren-Materials zu bereichern, um den Schöpfern idealer Kunstwerke immer mehr technisches Ausdrucksmaterial, wie auch fähigere Ausführende zuzuführen.

Invention

heisst Erfindung und wurde als Titel für kurze Stücke mit läuferhafter Technik in kontrapunktirender wie auch imitirender (nachahmender) Form angewandt, so namentlich von S. Bach, dessen zwei- und dreistimmige Inventionen (die dreistimmigen auch »Symphonien« genannt) gelegentlich für die Übung seiner Schüler geschrieben wurden. Gewöhnlich wird darin ein kurzes Motiv durchgeführt, indem dasselbe abwechselnd in jeder Stimme

ehener Gedanken hervorbring, welche dem Inhalt eines Gedichts entsprechend waren. Jedes Gesangsstück, das ohne Wortes musikalisch formfertig ist, kann auch für das Instrument eine naturgemässe Aufgabe werden. Auf dem Entwicklungsweg der Instrumentalmusik fügte sich, dass deren Art von der Gesangsmusik adoptirt wurde, indem diese sogar die instrumentale Läufervirtuosität in der Koloratur an sich nahm: so ist denn das Formwesen in beiden Gebieten durchaus nicht grundverschieden, sondern verwandelt und übertragbar.

Eine fernere Berechtigung für die in Rede stehende Übertragung der Formen liegt darin, dass die weit über das Möglichkeitengebiet des Gesanges hinausgehende Technik des Instrumentens und dessen aparte Natur ganz neue Schöpfungen aus den Formen der Gesangsmusik gewinnt: Beides steht etwa wie gesungene Themen und instrumentale Variationen zu einander. — Was im Gesange das Wort an Bestimmtheit des Ausdrucks Unersetzbares leistet, thut das Instrument andererseits durch seine unendlich grössere Fülle an Ton- und Figurenmateriale. Dazu liefern die »Lieder ohne Worte« von Mendelssohn, die Balladen Chopins für Klavier, Beispiele, nicht minder das dem Ständchen entstammende Nocturno (Nachtmusik), welches Field in naiver Natur auf dem Klaviersang, und das Chopin zu einem virtuososen Salonstück ausbildete. Das dem Gesangsstücke nicht zugängliche harmonische und figurative Bereich des Instruments bringt ganz neue eigene Ausdrucksmittel ins Spiel: wo das Wort den Eindruck begrenzt, treibt ihn die entesselte Tonmasse ins Weite und macht so eine besondere neue Art von Wirkung. Die Originalform des Orginaltheils des Gesangsstücks wird so zu einer bedeutend verwandelten, die ein selbstständiges Existenzrecht besitzt.

Freie Improvisation.

Dem Komponiren in bereits vorher bestimmter Form, in bestimmten Absicht und regulärer Fügung auf dem Wege des Suchens, Findens, Notirens, also des Ausarbeitens, steht gegenüber das momentane fertige Schaffen in sofortiger Ausführung auf dem Instrument: das Improvisiren oder freie Phantasiren. Diese Art Musik zu machen pflegt wegen der dabei thätigen Schnelligkeit des musikalischen Denkens und technischen Könnens zu imponiren, dieses aber nur dann mit Grund, wenn die freie Phantasie nicht ein inkorrektes, unmetrisches Klangspiel und formloses Phrasenwesen, sondern eigenes Schaffen aus fruchtbarer Stimmung heraus in kunstwürdiger, mindestens nicht unkünstlerischer Form ist.

aufritt, von der andern Kontrapunktirt und durch die nächsten Tonarten geführt wird.

Präludie,

lat. Praeludium, franz. Prélude, heisst Vorspiel, im Sinne von Einleitung; wird diese letztere damit gemeint, so folgt die Hauptsache, z. B. die Fuge, nach; eine solche Einleitung kann auch im Präludiren frei hinhastirt werden. — Sonst gilt die Präludie auch als selbstständige Kunstform. Dieselbe kann in weniger oder mehr kunstreich verarbeiteten Figurelationen oder nur in kurzen regulär geordneten harmonischen Arpeggien, wie auch in einer gross und brillant ausgeführten Form bestehen, welche letztere auch Prämambulum oder Prämambule genannt wird.

Übertragene Formen.

Es findet eine natürlich erklärlche und wohl berechtigte Übertragung der Formen der Gesangsmusik auf die Instrumentalmusik statt; lagen doch beide ursprünglich in einander und bildeten das Tanzlied, dessen Rhythmus das Körperliche, dessen Melodie die Stimmung vertritt. Dass die Gesangsstücke ihre Titel nicht von den Instrumentalstücken entlehnen, liegt daran, dass die letzten zu den Gesangstexten beziehungslos stehen, und dass schon die Texte das Titelmotiv zu den Gesangsstücken enthalten. Die wortlose Instrumentalmusik hingegen nahm von der Gesangsmusik manche Titel, welche bereits vorhanden waren, z. B. Lied, Air, oder die aus dem poetischen Inhalt und dessen Ursprung neu entstandenen, z. B. Ballade, Romanze, Barcarole. Gar manches Gesangsstück ist ein Rondo, oder enthält Variationen; viele Arten, Duetten haben sonatenhaften Bau, oder sind menue- und sarabandenartig. So hat Handel seine schöne Melodie:



als »Arie« und »Sarabande« gegeben, und es ist nicht zu entscheiden, ob dieses, wie so manches andere Stück, zuerst mit oder ohne Worte im Geiste des Komponisten entstanden sei.

Das Lied ohne Worte,

die Arie oder das Air, die textlose Ballade, Legende, das Nocturno, die Barcarole, Kanzone etc. u. s. w. finden in dem so eben Gesagten ihr natürliches Existenzrecht. Eine Form, welche aus einer durch Verse angeregten Stimmung entstand, kann eben so gut ohne Verse bestehen, weil auch eine Stimmung musikalisch schaffen kann, wo sie aus dem Grunde unausgespro-

Der Reiz des freien Phantastrens auf die Zuhörer erklärt sich

nicht nur aus der Spannung des Interesses und der Neugier, auf das, was der unvorbereitete Augenblick bringen möge, sondern auch aus der gemeinsam miterlebten Situation, welche der Improvisierende gleichsam zu augenblicklicher Musik werden lässt, wobei er den Zuhörer zum Theilnehmenden macht. Die dadurch eigen- thümlich erregten Seelenkräfte des Hörers bewirken dann leicht, dass er in seiner erhöhten Genußfähigkeit wirklich eines unge- wöhnlichen Genußes theilhaft zu werden glaubt und in Folge dessen die improvisirte Musik objektiv werth zu schätzen, ja aus- nahmsweise hoch zu würdigen geneigt ist — während dies oft, ja meist auf einer subjektiven Täuschung beruht: die nämliche ge- hörte Improvisation, getreu in Noten gesetzt und zu anderer Zeit vernommen, könnte leicht als wenig eindrucksvoll, ja wohl gar als nichtig beurtheilt werden. Der Glaube an die Wahrheit des vorhin Gesagten ist in der Erwägung zu gewinnen, dass eine, der gerechten Kritik sichhaltende, reife Kunstschoßung zwar den Motiven nach in augenblicklicher Inspiration anfangen, doch in ihrer weiteren kunstgemässen Durchführung nur auf dem Wege des selbstkriti- sisch überwachten Ausarbeitens und ruhigen wachsenden Wer- dens erstehen kann. Hierzu liegt der greifbare Beweis in den vor- handenen Skizzen, Entwürfen und ersten Notirungen, zu Werken, die nach ihrem Fertigwerden unvergleichbar schöner und voll- kommenner als vorhin erschienen und jene dem ersten Anstosse der momentanen Inspiration entsprungene Improvisation nur als unreihe Keime erkennen lassen, kaum werth, als Ideen ihres Schöpfers gelten zu dürfen. *)

Die zufälligen unterigen Formen der Improvisation können aber, geregelt, dennoch künstlerisch annehmbare werden, die man, trotz ihrer Lockerei, im weiten Reiche der Kunst, wenn- gleich auf untergeordneter Stufe, gelten lassen darf als

Freie Phantastie-Formen.

Dieselben nehmen im Satz wenigstens einen geordneten Gang, auch wenn sie willkürlich zu sein scheinen, wie dies der Fall ist, wenn sie z. B. Begonnenes nicht durchführen, plötzlich ablenken, im abgelegene Stimmungen hinüberspringen und ein abzseitiges Wesen zeigen, wie z. B. die Rhapsodie, das Capriccio. Die mit »Phantastie« betitelte Komposition pflegt dagegen mehr an

*) Man vergleiche und studiere z. B. das von Nothbohm bei Breitkopf und Hartel herausgegebene Skizzenbuch Beethovens, das u. A. die immer aufs Neue gebesserten Entwürfe zur »Troica« des Meisters enthält.

einem thematischen Satze fest zu halten, doch in der Behandlung desselben frei zu verfahren, ihn bald zu variiren, bald nur schmückend zu koloriren, dann ihn wohl auch fallen zu lassen, um zu Neuem überzugehen. Hierzu hat Beethoven in seiner Phantastie Op. 77, die in C-moll beginnt und in H-dur endet, ein treffendes Beispiel geliefert. Ist die »Phantastie« konzentriert in der Stimmung, weniger frei phantastisch und mehr als festes »Stück« gefasst, so nennt man sie häufig Phantastestück, das bisweilen unter andern Titeln, z. B. »Pièce fantastique« bereits dem Barocken mehr Raum giebt.

Das Improptu hat ein besonderes Vorrecht, kurz zu sein, ähnlich dem »Memento« und »Pensée fugitive«. Das Gegenstück dazu bildet das Charakterstück, »Pièce caractéristique«, worin ein logischer Stimmungsverlauf und fester Grundzug herrscht, ohne eben einen vorherbedachten Bau zu verfolgen. In dem Charakterstücke pflegt die Wahrheit vor der Schönheit bedacht zu sein; es ist gegenüber dem Phantastestück, was die Kreidezeichnung gegen das Gemälde. Die Schroffheit, aber auch der Humor findet darin leichtes Ankommen.

Es hat sich im Verlaufe der Zeit gefügt, dass man die in mehreren Sätzen komponirten Sonaten und deren Titel gern umgeht, aber dennoch einsitzige Stücke schafft, welche dem Sonatenhauptsatze gleich oder doch nahe verwandt sind; in der Verlegenheit um einen Titel benennt man derartige Kompositionen oft mit einem jener Namen, besonders auch mit »Improptu«, *) »Charakterstück«, obwohl nichts Improvisirtes darin ist und die Zeichnung eines speziellen Charakters nicht beabsichtigt war. Man darfs da also mit den Titeln nicht immer genau nehmen, zumal ja auch die gebrauchlichen Titel häufig nur die allgemeine Form, nicht die innere Natur des Stücks andeuten: wie denn z. B. eine »Sonate« eben so gut von zartem, als auch von heroischem Wesen sein kann.

Choreographische Formen.

Pantomime. Scenischer Tanz. Ballet.

Die Pantomime ist eine stumme und nur mittels Mimik ausgeführte scenische Handlung, welche durch Musik getragen und in ihrem Empfindungsgehalte unterstützt wird. Das mimische

*) Franz Schuberts Op. 142, »Vier Improptus« waren ursprünglich die vier Sätze einer grossen Sonate, welche erst nach des komponisten Tode von dem Verleger unter obigem, damals neuen Titel gedruckt wurden.

Spiel des Angesichts und die bewegte Gebärde kann als von Innen kommende Ausdruck wohl eine Art von »Sprache« genannt werden, welche ihrem natürlichen Ursprunge gemäss die Wortsprache begleitet und verstärkt, oder auch wohl ersetzt, wo das Wort für den besonderen Ausdruck als zu begrifflich trocken erscheint oder einem Individuum momentan nicht zu Gebote steht. (Lieder ohne Worte und Mimik mit Musik haben eine gewisse Verwandtschaft). Aus der Darstellung innerer Zustände durch Bewegungen ist ohne Zweifel der geregelte Tanz entstanden, der, auf die theatralische Scene versetzt, Ballet genannt wird. Die Pantomime und das Ballet pflügen auf der Scene Hand in Hand zu gehen. Der Solo-Tanz spielt dabei, gleich der Arie, den erhöhten ausgeführteren Ausdruck des innern Zustandes: der Freude im heitern, oder der Erhebung im ernstesten Tanz, Pas sérieux. Der Tanz zu Zweien, Dreien, Pas de deux, Pas de trois vernimmt das Duett und Terzett etc. in der Oper; das Zusammenwirken von Solo- und Chortanz (Chor de ballet) ist im Ballet, was das »Ensemble« in der Oper.

Wie es eine musikalische Virtuosität der Technik giebt, so auch eine solche des Tanzes; wenn aber jene in der Musik bedeutenden idealen Zweeken dienstbar gemacht werden kann und auch gemacht wird, so ist dagegen die Tanzkunst, anstatt den ganzen Körper ästhetisch zu bilden und höheren künstlerischen Aufgaben zu widmen, fast ganz im Dienste des äusseren Reizes und der Fuss-technik aufgegangen. Gemäss dieser Einseitigkeit ist denn auch die Ballet-Musik wenig mehr, als nur eine rhythmisch-melodische Tanzmusik von mehr oder minder charakteristischer Natur: zu einer beseeelten, geistig schönen Musik giebt selten eine Aufgabe Anlass, falls es nicht etwa vorkommt, dass innerhalb eines musikalisch-dramatischen Werkes der Tanz mit der Handlung zusammenhängt.

Die Pantomime fand in neuerer Zeit in einem melodramatischen Schauspiel, »Yelva, die russische Waise«, mit Musik von Reissiger (1798—1859), sodann in der Oper die »Stimme von Portici« mit Musik von Auber höhere obligate Aufgaben, deren Musik auf Schilderungen der Gemüthszustände angewiesen war. Die natürliche Berechtigung der Pantomime als dramatischer Ausdruck auf der Bühne beweist sich namentlich durch das unabweidbar notwendige sogenannte »stumme Spiel« solcher Personen, welche mit ihrer Rede pausiren und gleichzeitig ihren stummen Antheil durch Gebärdensprache darzuthun haben. Dies harmonirt mit dem wirklichen Leben. Etwas Anderes ist dagegen ein ganzes Stück voll sprachloser Personen. Will man nicht dem

peinlichen Gedanken verfallen, dass man lauter beklagenswerthe stumme Menschen vor sich habe, welche nach Sprache ringen — will man vielmehr unbefangen dem Scheine glauben können, dass diese Menschen eine sprechende Welt gar nicht kennen und in ihrer sichtbaren Sprache volles Genüge finden, so hat man dieses Genre, etwa wie so manches gestaltlose Ton-, Farben- und Formenspiel lediglich als ein »Spiel«, ein Gebardenspiel zu nehmen, worin eine spezielle einseitige Form menschlicher Ausdrucksbethätigung (ausnahms-, wenn auch sonderbarerweise) zu obiger Ausübung gelangt und so eine »Idee« verwirklichen will: die hinzutretende Musik hebt aber, mit der ihr zu Gebot stehen — den Gefühlsprache den Widerspruch bis zu einem Grade auf, dass auch das Genre der Pantomime als Kunstwerk gelten kann. —

Grosse Meister des Kunsttanzes und der Pantomime waren Vestris (zu Ludwigs XIV. Zeit) und Noverre. Bedeutende Virtuosinnen neuerer Zeit waren die Frl. Taglioni, Elslér, Cerrito und viele Andere.

Zwischenaakt- und Schauspiel-Musik.

Über die Zwischenaakt-Musik in der Oper wurde bereits in der Abhandlung derselben das Zugehörige gesagt; die Musik bei herabgelassenem Vorhange kann da an das bereits in der Oper Gehörte anknüpfen und ein Folgendes andeuten, also gleichsam eine Kata morgana des nächsten Akts sein; oder sie kann auch nur eines von beiden thun. So gehört die Zwischenaaktmusik zur Musik der Oper selbst und ist nicht bloss äussere Zuthat. Wo diese im Schauspiel durch die Musik beabsichtigt wird, ist sie vom streng künstlerischen Standpunkt aus zu verwerfen: denn nur was der Dichter für die Aufführung erdacht hat, soll dem Publikum vorgeführt werden und darum soll nur dann und da Musik statthaben, wo jener es im Interesse seiner Dichtung gewünscht haben könnte. Dies kann in phantastischen Stücken, wie z. B. in Shakespeares »Sommernachtstraum« und »Sturm«, wie auch bei dem Traume Egmonts in Göthes Drama, angenommen werden. Das Musciren zur blossen Zeitfüllung ist eine Rücksichtslosigkeit gegen die Dichtung, weil sie das Interesse zersplittert, zugleich auch eine Herabsetzung des Publikums, indem dieses als auf zu niedriger Stufe stehend angesehen wird, als dass es die Pause mit Gedanken oder Gesprächen über das Stück auszufüllen vermöchte. — Nur wo es ein Stück betrifft, in welchem eine Zwischenaaktmusik, und sei es nur für einen Akt, aus bestimmtem Grunde zu wünschen wäre, dürfte sie ein Ankommen finden, z. B. vor Scenen, in welchen die Phan-

tastie dem realen Leben entzückt wird; da kann die Musik den Zuschauer vorbereitend stimmen, und sie muss dies in charakteristischer Weise erzielen.

Wo im Stücke selbst Musik vorzukommen hat, ein Marsch, Tanz u. dergl. wird sie vorgeschrieben sein; wo es ferner zweckmässig erscheint, sonstige Vorgänge, z. B. einen Traum, eine Geistesreise, mit Musik zu versehen, ist diese auf das knappste Maass zu beschränken; zu verhüten ist, dass man sie als »Musik« wahrnimmt oder wohl gar apart genießt: sie soll da wie ein vorübergehender harmonischer Luftzug wirken und an nichts Musikerhaftes denken lassen, überhaupt keine Rolle spielen wollen. Hiergegen wird fast immer gefehlt, indem man die Musik widerlich aufdringlich macht, und so, mit dem materiellen Zuviel, von reiner Wirkung gar nichts giebt, sondern vielmehr störend wirkt.

Aufgelösete Formen.

Man hat den erst in neuerer Zeit entstandenen Ausdruck:

»aufgelösete Formen« zunächst im Gegensatz zu den bisher abgehandelten festen Formen, besonders der Instrumentalmusik, zu begreifen, insofern sich diese in dem metrischen Bau und in der rhythmischen Symmetrie kund geben, um so bestimmte Tanzcharaktere, die Rondo—wie auch die Sonatenform u. s. w. zu bilden. Es sind dies feststehende, durch unsere Klassiker vollendete ewige Formen, deren gesetzmässig gefügte Taktgruppen, Perioden, Theile sich mit den Linien- und Massenverhältnissen eines architektonischen Aufbaus vergleichen lassen, in dessen Flächen die bildnerische Kunst ihr rhythmisches Spiel treibt. Ein weiterer Vergleich könnte in der sprachlichen Strophen- und Versform angeführt werden, deren Bau und Wortmaass dem musikalischen Metrum und Rhythmus entspricht.

Wenn jene formale Regularität nicht als von vornherein festgestellte Norm beim Komponiren aufgestellt, wenn der Phantastie die freie Gestaltung zugestanden wird, je nachdem dieselbe durch das Gefühl und den Ideengang ihre Anregung erhält, werden die feststehenden Formen, zum Theil, oder auch ganz schwinden, wie dies längst und häufig geschah und unter »freie Phantastieformen« bereits berührt wurde. Diese letzteren lösen aber vorzugsweise nur die weitesten Umrisse auf, während die rhythmische Form der darin spielenden Musik in Melodien und Figureationen immer eine gewisse Symmetrie behält: nur der feste Strophenbau war also aufgelöst, das Versmaass war geblieben. Und so konnte dann auch dieses schwinden, um zuletzt in einer poetischen Prosa aufzugehen, welche in der Musik eine freie

Tonsprache bedeutet, die melodisirend recitirt und zwar das Takhmaass beibehält, sonst aber von der rhythmischen Symmetrie absieht. Bereits Beethoven hat in seiner dritten Periode die feste Sonatenform, z. B. in dem Streichquartett in F-moll Op. 95, wie in seinen fünf letzten Sonaten und Quartetten aufgelöst, indem er darin den Stimmungsverlauf, als rein psychologische Musik, zum Ausdruck brachte. Wie das selbständige Wirken einer Idee die Form modifiziren kann, zeigt das Finale der neunten Symphonie.

Derartige aufgelösete Formen, welche man gegenüber den architektonischen klassischen als vegetative, pflanzenhaft wachsende bezeichnen dürfte, sind seit lange, auch bei den Klassikern, nebenher in Gebrauch gewesen; das nichtmelodische Recitativ und gar viele sonstige Sätze, welche keine absolute Melodik enthalten, sondern mehr deklamatorisch sind, zeigen dies, namentlich in Opern, da wo die Lyrik zurücktritt und die dramatische Rede vorwaltet. Der Musik in objektiven Formen tritt da die subjektive psychologische gegenüber, der Musik auf vorbedachtem Grundplan die in zufälliger Form entstandene. Wie völlig naturgemäss derartige aufgelösete Formen sein können, zeigt sich in vielen wirkungsvollen Scenen ohne jede Melodie, z. B. in den langen Szenen der Wolfsschlucht in Webers »Freischutz«, deren Musik keine Spur von »Melodie« enthält.

Wurde trotzdem in früherer Zeit der Ausdruck »aufgelösete Formen« nicht angewendet, so lag das daran, dass sie innerhalb der einzelnen Werke nur vorübergehend erschienen und die festen absolut-musikalischen (d. h. auch ohne Text und Scene selbständigen) Formen bedeutend vorherrschend blieben, wie z. B. die Arten, Duetten und sonstigen »Nummern« in fester Lied- oder Sonatenform. In neuerer Zeit steht bei den bahnbrechenden Meistern, wie namentlich Rich. Wagner, das Streben nach Charakteristik vor der bloss sinnlichen Schönheit, insofern in der Oper jetzt das dramatische Princip das musikalische stärker beeinflusst, als damals, wo Mozart ausdrücklich die Poesie als »gehorsame Tochter der Musik« bezeichnete. Wenn früher die musikalische Form den Text beherrschte, so wurde es nachher dieser, welcher der Musik, und damit der neueren »Oper«, die Form gab. So fügte sich, dass das moderne Schaffensprincip die Auflösung der einzelnen Musikformen in der Oper mit sich brachte, nicht nur für die Gesangs-, sondern auch für die Instrumentalmusik. Die Instrumentalmusik hat besonders durch die »Programm-musik« ein die historische symphonische Form auflösendes, zugleich

aber auch neuformendes Element erhalten: Franz Liszt's »Symphonische Dichtungen«, welche auch andere, z. B. St. Saëns zu ähnlichen Schöpfungen anregten, sind Beispiele dazu. Dieselben enthalten im Sinne des Titels oder in einem beigegebenen »Programm« bestimmte poetische Ideen zur Anregung von Stimmungen und Vorstellungen, deren Gefühlsgelalte die Phantasie des Komponisten eine freie Form giebt, welche keine absolute Voraussetzung, sondern der aus dem Programm kommenden Eingebung folgt. (Vergl. »Programm-Suite«.)

Am Anfang von Wagners »Tristan und Isolde« lautet der Text des jungen Seemanns: »Westwärts schweift der Blick, ostwärts streicht das Schiff. Frisch weht der Wind der Heimath zu, mein irisch Kind, wo weilest du?« Nach hergebrachter Opernweise würde aus den Versen ein rhythmisiertes »Lied« in fester Form mit Harmonieen gemacht worden sein, z. B. in solcher Art:



Dies wäre dann absolut-musikalisch gewesen, d. h. in der Musik ein Fertiges, auch ohne Text Selbständiges. Die Bühne aber verlangt die Berücksichtigung der Situation, die hier einen gefühlsvollen Jüngling zeigt, der von der Heimath träumt. Daher lässt Wagner den Seemann nicht in fester musikalischer Form, sondern in tonlich gefüllter »Versmelodie« frei reitend und ohne Begleitung singen in einer Weise, die ohne Text Nichts sein würde, weil sie ausschliesslich dramatisch ist; das ist dann »aufgelöste Form«:



Mit der Auflösung der Formen ist indessen keineswegs die Formlosigkeit proklamirt: die feststehenden Formen des Tanzes, der Arie u. dergl., welche so oft, im Widerspruch mit der Idee, die Poesie beherrschen und die unter andern Umständen auch die hängigen Wort- und Satzweiterholungen mit sich bringen, die dem natürlichen scenischen Verlauf oft entgegenstehen, sind nur an ihre richtige Stelle verwiesen und lediglich von dort verbannt, wohin sie nicht gehören; ebenso die einzelne symmetrisch gebaute einseitig für das Ohr ersonnene Melodie, wo sie eben kein logisches Ankommen findet und der Ausdruck in der Form des Allgemein-Melodischen naturgemässer erscheint. In solcher Weise entsteht eine Form, ähnlich den epischen und dramatischen Dichtungen in ungebundener Sprache, die ihre zwar nicht regular vorbedachte, aber doch eine Form haben, die ihr Existenzrecht neben den vorhandenen übrigen besitzt. Jenes Wort »aufgelöste Formen« bezieht sich also nur auf die objektive schematischen Formen, nicht auf »die Form überhaupt«.

Arrangements.

Die Übertragung einer Originalmusik für andere Tonorgane nennt man Arrangement. Ein solches kann vom Grösseren ins Engere geschehen, (ein Orchesterstück für Klavier gesetzt) also zusammenziehend sein, oder umgekehrt, erweiternd. Das Erstere, das Arrangiren vom Grössen ins Kleine, ist das Naturgemässere, indem dabei die Tonmasse verringert, vielfache Verdoppelung reduziert und damit die eigentliche Erfindung bloss gelegt wird, wie bei der Schöpfung des Meisters vor Fälschung und fremder Zuthat gesichert ist. Ein Arrangement vom Kleinen ins Grössere dagegen erfordert für die Originalidee mehr Ausdrucksmittel (Instrumente), als gedacht worden sind; diese aber wollen beschaffen sein, und so tritt leicht hinzu, was nicht im Sinne des Komponisten lag, und das Arrangement kann zu einem Derangement werden.


Ein Arrangement kann getreu nach dem Original, wie auch frei sein; im letztem Falle pflegt entweder die Unmöglichkeit einer getreuen Übertragung zu entschuldigen, oder der Arrangeur nahm nach eigenem berechtigtem oder unberechtigtem Belieben Veränderungen vor.

Die Arrangements mit mehr eigener Phantasiezutat des Arrangeurs pflegt man als »Transscription« zu bezeichnen; diese können bis an die Grenze der »Phantasie« über fremde Themen gehen, oder auch nur eine Art koncertanter Begleitung bringen, als eine salonmässige Kostumirung.

Arrangements können zwar möglicherweise missverständlich wirken, indem sie über das originale Wesen eines Stückes eine falsche Anschauung erregen; dagegen können sie auch vielfach von Nutzen sein, indem sie von sonst unbekannten bedeutenden Werken eine Vorstellung geben, welche das Feld der Erkenntnis und des Genußes erweitert. In dieser Beziehung vergleichen sich die musikalischen Arrangements den Übersetzungen in andere Sprachen.

Ornamente.

Verzierungen und Manieren.

Wie in der Architektur die Hauptformen ihr Nebenwerk haben, so binden sich in der Musik zuweilen an die harmonischen und melodischen Haupttöne allerlei Nebenöne, welche theils in kleineren, theils in gewöhnlichen Noten, wie auch in allerlei Zeichen angegeben werden: z. B. Vorschlag, Doppelschlag, Triller, Pralltriller u. dergl. Weil manche solcher Nebenöne sich so eng mit den wesentlichen Tönen verknüpfen, dass sie selber wesentliche Bedeutung erhalten, dagegen aber manche andere von so äusserlicher Nebenständigkeit sind, dass man sie forlassen könnte, so ist kein Name zu finden, der auf all derartiges passe: Bezeichnungen wie »Ornamente«, »Verzierungen«, »Manieren«, »Beiwerk«, franz.: »Agrements«, »Broderies«, ital. »foriture«, engl. »graces«, haben alle nur den Begriff des Schmuckes; das streift aber z. B. gegen so manchen langen Vorschlag von Bedeutung, der, wo er zufällig mit kleiner Note angegeben ist; als nichtig erscheinen kann, dagegen mit grosser ausgeschrieben:  als wesentlicher Me-

lodien erkannt werden würde. Auch so mancher Doppelschlag ist mehr als bloss »Verzierung«, und oft ist ein Triller von entchieden charakteristischer Bedeutung.

Das ganze Gebiet enthält viel Unbestimmtes und wird niemals derartig in Ordnung kommen, dass die Schreibart und Ausfüh- mit einander harmoniren: denn die Willkür und Unbedachtsamkeit in der Anwendung der betreffenden Zeichen von Seiten der Komponisten, Kopisten und Notensetzer, welche die verschiedenen ar- tigen Deutungen veranlassen muss, ist zu gross.

Zwei Meinungen stehen einander gegenüber: die eine will besonders ausführlich durch seinen Sohn Ph. Bm. Bach in dessen Buche: »Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen«, dar-

gelegt ist; die andere Meinung will mehr oder weniger davon absehen, das Recht der freien Deutung gewahrt wissen und nach Geschmack verfahren.

Man kann mit gutem Grund jener ersten orthodoxen Meinung mit dem Einwande entgegen treten: dass die Alten nur ihre und nicht auch unsere Musik und Instrumente im Sinne gehabt haben konnten; dann mit dem zweiten: dass sich ein Stoff von so vielfältiger Anwendbarkeit, wie die Verzierungen, nicht für alle Fälle in eine feste Regel bringen lasse.

Der liberalen Ansicht kann man zunächst entgegenhalten, dass die Freiheit der Deutung völlig zur Willkür führen müsse, sodann auch, dass nur den gebildeten Meistern ein Recht auf die freie Deutung zuzugestehen sei.

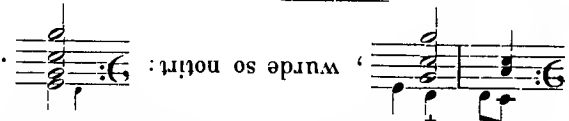
Indessen macht die Praktik ihren Gang durch das tägliche Musikleben, indem sie hier rathlos vor einer Verzierungsregel steht, dort aber alles Regularium bei Seite lässt und nach eigenem Geschmack oder auch Ungeschmack verfährt.


Dem Theoretiker aber bleibt nichts übrig, als von allen Mängeln, welche Willkür und Unbedachtsamkeit im Schreiben und Notensetzen verschulden, abzusehen, die Überlieferung mit der Aufassungsfreiheit vernünftig Hand in Hand gehen zu lassen und das Verzierungs Wesen so zu lehren, wie es auszuführen sein würde, wenn alle Verzierungs-Zeichen der Sache gemäss angebracht wären und übereinstimmend zur Ausführung kommen dürften.

Die Verzierungen werden mit kleinen Noten geschrieben, und diesen wird kein selbständiger Taktzeitwerth zuerkannt, wie den normalen Noten.

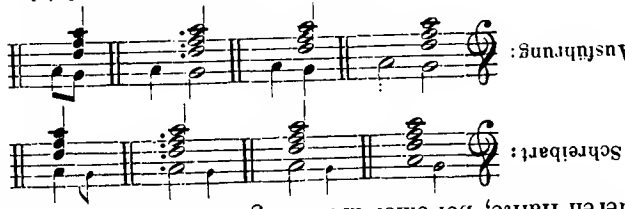
Vorschläge. Langer Vorschlag.

Als man noch viel nach »bezziferten Bässen« spielte (siehe »Generalbass«), wurde der Einfachheit wegen bei einem bloss melodischen Vorhalt dessen accordischer Hauptton mit einer Ziffer bedacht, und deshalb beim völligen Ausschreiben die Vorhalt-note klein geschrieben. Eine Stelle, die z. B. so gemeint war:



Bezzifertung so  sein müssen, im anderen Falle konnte

sie schlichter so sein: $\frac{3}{4}$. Denn die Ziffer 3 für das A verstand sich zu 5 von selbst, und sogar diese 5 konnte fehlen, weil eine nicht bezifferte Note immer den Dreiklangsgrundton bedeutete. So entstand der lange Vorschlag, der an Stelle der Hauptnote, also auf deren Takttheil, anzugeben ist und bei einer zweitheiligen Note deren Hälfte, bei einer dreitheiligen Zweidrittheile gilt:



Indessen nimmt man es mit der Dauer nicht immer gleich streng,

indem man zuweilen auch so eintheilen hört:



Hauptsache beim langen Vorschlag bleibt, dass er, wie gesagt, auf den Takttheil der Hauptnote eingetheilt wird.
Der lange Vorschlag ist melodisch und somit nicht eigentlich »Verzierung«, sondern steht solcher nur, als kleine Note, ähnlich; denn eine melodische Note kann wohl eine Verzierung haben, aber nicht selbst eine solche sein. Die kleine Note kann nicht mit in die Zeitmasse des Taktes gerechnet werden, weil ihr Werth in der Hauptnote liegt.

Kurzer Vorschlag.

Der kurze Vorschlag ist flüchtig schnell, seine kleine zeillose Note wird nicht eingetheilt; wären in einem Takte noch so zahlreiche kleine Noten: sie werden nicht mitgerechnet. Der kurze Vorschlag wird mit durchstrichener Fahnne beliebigter Notengattung geschrieben: Er geht allein



und vor seiner Hauptnote, so dass diese den Takttheil erhält, auf welchem sie steht; giebt man eine durchstrichene Vorschlagnote dennoch auf dem Takttheil der ihr folgenden grossen Hauptnote an, so ist da vorauszusetzen, dass man es so der Idee angemessen findet, und ihn, entgegen der Schrift, als mehr oder weniger abgekürzten »langen« zu behandeln für gut findet.* Oft ist es zweifelhaft, ob man sich dafür aus, dass die Verzierung und

*) Manche Autoritäten sprechen sich dafür aus, dass die Verzierung und namentlich auch der »kurze« Vorschlag immer auf den Takttheil der ihm fol-

felhaft, und objektiv nicht zu entscheiden, ob ein durchstrichener, also »kurzer« Vorschlag vom Komponisten herrührt und nicht ursprünghch als langer gemeint war; im Flusse ruhiger Melodie

genden grossen Hauptnote angegeben werden und so die Zeit des Vorschlags

der Hauptnote abgezogen werden müsse. Diese Schreibart:



wollen Jene so ausgeführt haben: Sie fassen mit ihrer Mei-

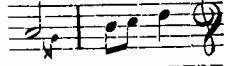
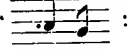
nung auf der Theorie Ph. Em. Bachs. Der kurze Vorschlag ist zur Zeit dieses Meisters wohl mehr ein melodischer als ein Zerton gewesen, und seine Theorie war jedenfalls gemäss der Praktik seiner Zeit. Diese hatte einst ihr Recht, und jene Theorie mag noch heute für die Werke jener Epoche als gültig betrachtet werden. Aber auch die spätere Praktik hat ihr Recht. Neuere Komponisten von Bedeutung, die sich nie um eine ältere Theorie kümmern, meinen es mit ihren kurzen Vorschlägen so, wie sie selbst dieselben spielen: sie spielen sie kurz und vor der Hauptnote. Danach heisst die neuere Theorie: der kurze Vorschlag hat keinen Zeitwerth und wird vor der Hauptnote angegeben, ausser da, wo der ausführende ihn speciell als längeren, markieren auffasst, und damit im Sinne des Komponisten zu handeln glaubt.



Es ist charakteristisch, dass jene alte Theorie von einem Klavieristen herstammt und heute auch nur von solchen aufrecht erhalten wird: denn Klavier- und Orgelspieler waren und sind es allein, welche auch die zu der Hauptnote des Vorschlags etwa zusammenklingenden Bassöne und Harmonien anzugeben haben und so über die Behandlungsorte reflektieren können; den Spielern einstimmiger Instrumente, Geigern, Bläsern, wie auch den Sängern, die viel allein ohne Begleitung üben, ferner auch den Orchestern, kommt dergartiges nicht bei: sie geben den kurzen Vorschlag stets vor dem Zeitpunkte der Hauptnote und diese letztere auf ihrem Takttheil an — weil sie es anders nicht im Naturgefühl haben können. Es kann aber in Sachen des Vorschlags keine aparte Theorie nur für Klavierspieler geben; auch fällt es den orthodoxen Theoretikern nicht ein, Doppelvorschläge, oder gar gehäufte kleine Vortöne, z. B.





auf den Takttheil der Hauptnote zu bringen. In vielen Fällen würde bei accentuitem kurzem Vorschlag die Intention verwischt werden; wo es z. B. eine rasche Folge staccirter Töne mit kurzen Vorschlägen giebt:




kann zweierlei Meinung darüber herrschen; z. B. eine solche Stelle:
 kann so gemeint sein:
 In bewegten Figuren, wie z. B.

solchen:  ist die Notirung mit durchstrichenen Vorschlagsnoten oft ungenau, indem diese Ausführung gemeint ist:  Die erste Note in dieser Mozart'schen B dur Klavier-Sonate:

ist als langer Vorschlag gemeint:  Die würde diese Ausführung:



 die Idee unwillkürlich ändern und sehr ähnlich wie in dieser Art erklingen:

Es würde überhaupt, wenn nur allein accentuirte Vorschläge, lange und kurze, auf den Taktheil der Hauptnote existiren dürften, ein ganzes Stück Effekte gebiet aufgegeben, aus dem Zweifel ein ärmliches Binarlei werden. Die alte Theorie zur absoluten Regel für eine neue Musik machen, charakterisirt sich als Naturwidrigkeit. Zudem ist zu erwägen, dass, wenn die Regel allein gelten sollte, für den accentuirten Vorschlag doch immer die be-

kannte Schreibart:  dagegen für den vor dem Taktheil

der Hauptnote anzugeben den accentlosen Vorschlag — der doch von einem Komponisten gewünscht werden kann, keine Notirung zu Gebote stehen würde.

neueren revidirten Ausgaben älterer Werke pflegen die Vorschläge richtiger gestellt zu enthalten.
 Vor Doppelschlägen sind die kurzen Vorschläge bald lang,


bald kurz gemeint; diese Schreibart  kann so:  oder auch so wie sie geschrieben ist, auszuführen wünschenswerth sein; gilt die Schrift als Wille des Komponisten, so ist hier der Vorschlag vor der Hauptnote zu machen,

da ihm ja die andere Schreibart zur Verfügung stand.

Der Doppelvorschlag besteht aus zwei klein geschriebenen Noten, die flüchtig, glatt, gleichsam hingeleitend zur Hauptnote, ausgeführt werden:



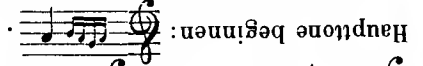
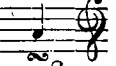
(Derartige Vorschläge und was ihnen ähnlich ist, hört man oft italienisch mit »apoggia tua« benennen.)
 Man kann den Doppelvorschlägen auch drei- und mehrfache

Vortöne in kleinen Noten zuzählen:  Man nennt derartige Figuren Roller, Schleifer.

Der Doppelschlag

ist eine der vornehmeren Verzerrungen, weil sie von mehr melodischer Natur ist und daher idellere Bedeutung hat. Im Doppelschlag liegt, wenn er wirklich nur schmückenden Charakter hat, etwas Freundliches: ein Lächeln der Melodie. Seine Ausführung erfordert keinen Sinn.

Der Doppelschlag besteht wesentlich aus drei Tönen: einem Hauptton nebst seinen oben und unten anliegenden Nebentönen:  oder auch:  Auch kann man mit dem

Haupttone beginnen:  Diese Verzerrung wird leider selten in bestimmten geordneten Noten, sondern meistens durch das unbestimmte Zeichen ~ angedeutet, und die Ausführung soll man selbst zu finden wissen; z. B. diese Schreibart: 

oder kann ausgeführt werden:

Nach der Note folgend wird der Doppelschlag meist so gemacht: er plegt da rasch zu einer folgenden

hinzuführen: ; folgt ihm aber die Hauptnote nochmals, dann bleibt er nach seiner letzten kleinen Note auf dersel-

ben stehen: . Hier ist der Doppelschlag also übergehend, er wird dicht vor der neuen grossen Note gemacht, auch wenn das Zeichen ∞ nicht genau demgemäss placirt ist.

Würde einer der beiden Nebensufen ein Versetzungszeichen hinzuzufügen sein, so setzt man dasselbe über oder unter das

Schreibart:

Ausführung:

Bei einem Doppelschlag auf dem Oberdominanten (von C: G, von F: C) ist stets die kleine Unterstufe zu nehmen:

Wenn ein Doppelschlagzeichen nach einer Note mit Verlan-

gerungspunkt folgt: , wird er zwischen der Note

und dem Punkte gemacht, so dass er auf der Takstelle des letz-

tern wieder feststeht:

Die Stufen des Doppelschlages sind der Vorzeichnung gemäss zu nehmen: die Angabe der Versetzungszeichen am ∞ ist leider häufig ungenau. Eine oft zutreffende Regel lautet: man soll dem Doppelschlag, der an der einen Seite mit Grund einen ganzen Ton hat, an der andern einen halben geben. Doch trifft diese Regel oft nicht das Richtige.

Ein Doppelschlagzeichen bei Doppelschlägen wird der Stellung desselben gemäss gemacht, z. B.

Schreibart:

Ausführung:

Ein zweifacher Doppelschlag wird in allen Tönen zusammen ausgeführt:

Neben dem hier gelehrteten üblichen Anfange des Doppelschlages mit der oberen ist auch der mit der unteren Nebensufe zuweilen annehmbar und rathsam. Man kann diese von oben anfangende Tonfolge: wegen der dicht nach einander folgenden zwei gleichen Unterstufen $h-h$ gelegentlich weniger geschmackvoll finden als diese: , deren Ausführung

mit der unteren Nebensufe beginnt, weil hier jene der beiden gleichen Stufen h nicht stattfindet. Aus gleichem Grunde würde sich der nämliche Anfang mit der Unterstufe weniger empfehlen, wenn die Folge eine entgegengesetzte wäre: , weil da derselbe Uebelstand mit den beiden oberen Stufen c stattfinden würde. Es ist demzufolge der Anfang des Doppelschlages von unten gelegentlich berechtigt und mindestens keinesfalls zu verbieten.

Der Triller.

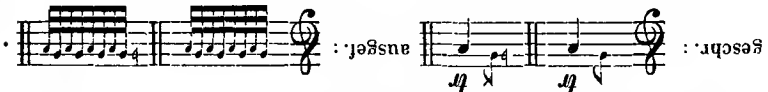
Wenn man eine Hauptnote für die Zeit ihrer Dauer so schnell als möglich mit ihrer oberen Nebensufe abwechseln, so entsteht ein Triller; derselbe wird mit tr bezeichnet:

Der Triller hat oft einen Nachschlag, indem zuletzt ein Mal auch die untere Nebensufe mit dem Haupttone abgewechselt wird

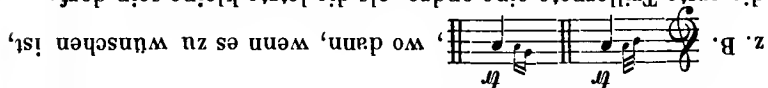
ausgeführt:

geschrieben:

Der Nachschlag sollte immer angegeben sein, was jedoch häufig nicht geschieht. Wenn eine kleine vorschlagartige Note vor dem *tr* steht, soll dieser mit denselben begonnen werden:



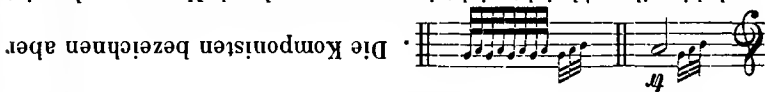
Zuweilen beginnt der Triller mit zwei oder drei kleinen Vornoten,



z. B. , wo dann, wenn es zu wünschen ist,



Die Komponisten bezeichnen aber



auch hier ihre Absicht nicht immer genau durch Noten, und es ist

nur zu oft Zweifel und Streit darüber, ob ein Triller mit oder ohne Nachschlag sein, mit seiner Hauptnote oder mit der oberen

Nebensstufe begonnen werden soll; falls für dies letztere Verfahren

nicht ein fühlbarer Grund spricht, ist der Anfang mit der Haupt-

note zu befrworten, zumal dann, wenn es wünschenswert er-

scheint, dass diese melodisch oder rhythmisch betont werde. Wo

der Triller nur eine Zier ist, sollte man seine Hauptnote so an-

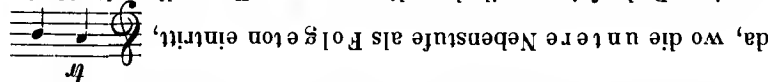
bringen, als ob sie ohne Triller wäre.

Der Nachschlag ist aus dem Gefühl für Gleichgewicht und

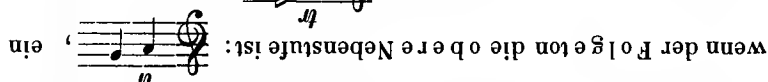
Symmetrie entstanden: man will bei der Bewegung nach der einen

Seite auch die andere berührt haben; aus diesem Grunde wird,

wenn der Folge ton die obere Nebensstufe ist: , ein



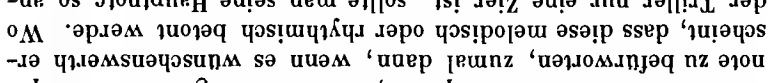
Nachschlag nach unten Bedürfnis: weil er die obere Ne-



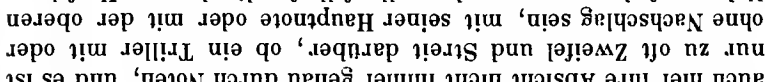
bensstufe *a* als wiederholte obere Trillernote von der neuen melodi-

sehen Stufe der grossen Note unterscheidet. Der Nachschlag ist aber

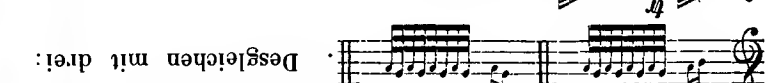
da, wo die untere Nebensstufe als Folge ton eintritt,



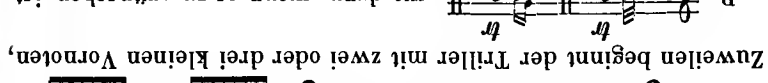
stufe folgt: . Triller auf Noten mit Verlängerungspunkt



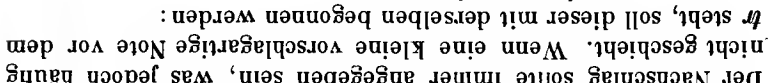
eine einzelne Nachschlagnote auszeichnend, wenn die nächste Unter-



weniger Bedürfnis, weil eben dieser untere Ton selbst die Nach-



schlagsstufe ist, die man nun zweimal hören würde. Zuweilen ist nur



schlagsstufe ist, die man nun zweimal hören würde. Zuweilen ist nur

werden (besonders in alten Kompositionen) häufig auf der Takt-



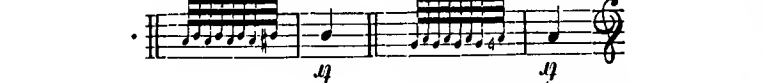
In allen solchen Fällen muss der gebildete Sinn des Ausfüh-

renden entscheiden, weil feste Regeln nicht dafür zu geben sind.

Die Trillertöne brauchen nicht eingetheilt und darum nicht abge-

zählt zu werden.

Doppeltriller sind des Wohlklangs wegen so zu machen,

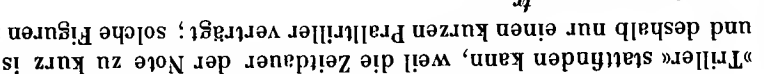


dass die konsonierenden Intervalle zusammenklingen:

Die für die Nebensstufe gehörigen Versetzungszeichen werden



über das Trillerzeichen gestellt:

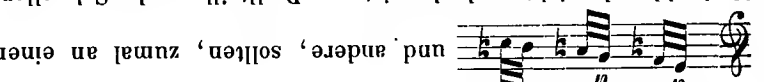


Unachtsamerweise stellt man sie, obwohl sie nur die obere Stufe

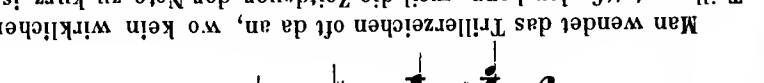
betreffen können, zuweilen unter das Zeichen; häufig lässt man

sie auch ganz fort, wo sie gleichwohl notwendig sind.

Auf der Oberdominante (von C: G, von G: D) muss ein Nach-



schlag immer die halbtönige Unterstufe erhalten:



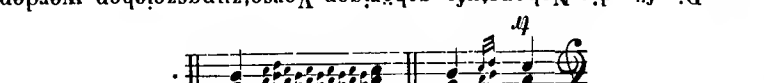
Man wendet das Trillerzeichen oft da an, wo kein wirklicher

»Triller« stattfinden kann, weil die Zeitdauer der Note zu kurz ist

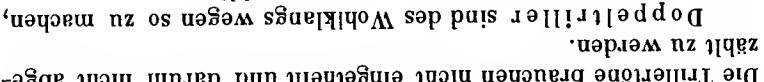
und deshalb nur einen kurzen Pralltriller verträgt; solche Figuren:



Nachschlag da nicht zu denken ist, nur Pralltriller- oder Schneller-



zeichen haben: . Ein wirk-



licher kompletter Triller muss die Nebensstufe mehrere Male

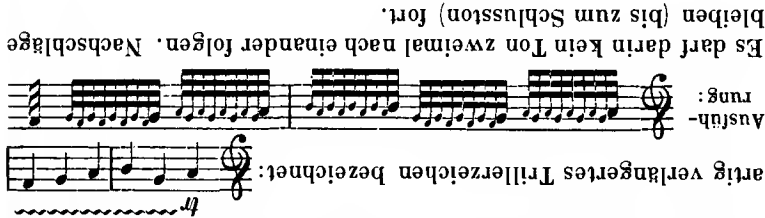


mal wiederholt werden.

wechseln und einen Nachschlag haben; oder er ist ein Pralltriller, Doppelpfalltriller, u. dergl. unter »alle Verzierungen« gehörendes Beiwerk.

Kettentriller

oder Trillerkette nennt man eine Reihenfolge von zusammenhängenden getrillerten Stufen, welche man durch ein guttlandend-
artig verlängertes Trillerverzeichen bezeichnet:

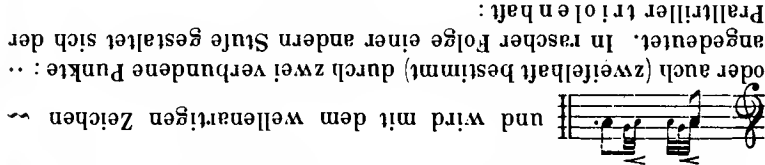


Ausführung:

Es darf darin kein Ton zweimal nach einander folgen. Nachschläge bleiben (bis zum Schluss) fort.

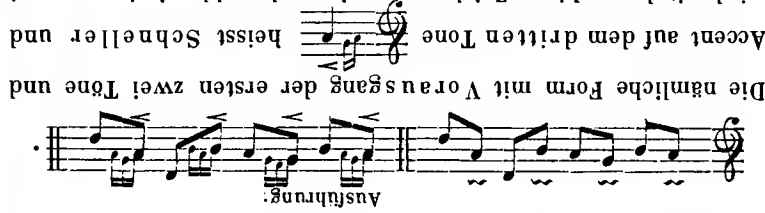
Pralltriller. Schneller.

Ein einzelner Trillerschlag ohne Nachschlag, also nur eine Haupt- und obere Nebenstufe mit dem Abschluss der wiederkehrenden ersten, ist ein Pralltriller; dieser ist also nur der Anfang eines wirklichen Trillers. Der Pralltriller tritt auf dem Takttheile der Hauptstufe ein, also sein erster Ton accentuirt:



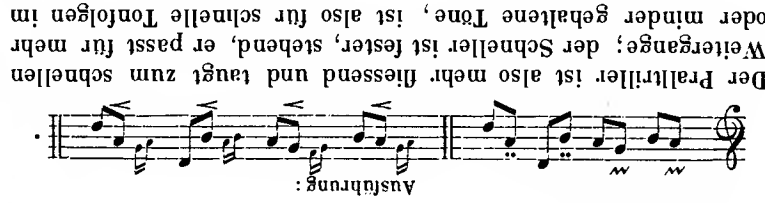
Ausführung:

oder auch (zweifelhaft bestimmt) durch zwei verbundene Punkte: .. Pralltriller triolenhaft:



Ausführung:

Die nämliche Form mit Vorausgang der ersten zwei Töne und Accent auf dem dritten Tone heisst Schneller und wird mit dem eckigen Zeichen ~~, wie auch wohl mit jenen zwei Punkten angedeutet:



Ausführung:

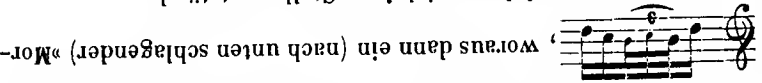
Der Pralltriller ist also mehr fließend und taugt zum schnellen Weitergange; der Schneller ist fester, stehend, er passt für mehr oder minder gehaltene Töne, ist also für schnelle Tonfolgen im

Allegro weniger geeignet, weil sein Accent aufhält. Das folgende Beispiel macht sich bei schnellem Tempo leichter in der Pralltrillermanier, als in der des Schnellers:



Ausführung:

In der letzteren Schneller-Manier wurden sich, im raschen Tempo, die Verzierungstöne fälschlich schon der zweiten Note anschließen:

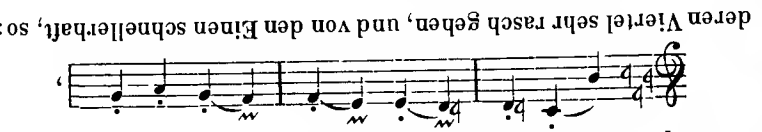


Ausführung:

dent, und zwar auf der unrichtigen Stelle, entstande.

Man hat in älterer Zeit alle diese Zeichen ~ ~ für eines genommen, und dabei die Pralltriller- und Schnellerform frei gestellt; ihre verschiedene Charaktereigenschaften veranlassete aber später, die Bedeutung der Zeichen zu unterscheiden; als dann dieselben leider in Schrift und Druck durch einander geworfen wurden, (und vielleicht auch in manchen Offizinen die betreffenden Typen fehlen,) entstanden oft Meinungsverschiedenheiten über die Deutung, so z. B. auch über die Stelle im ersten *Allegro* der

Sonate *pathétique* Op. 13 von Beethoven:



Ausführung:

deren Viertel sehr rasch gehen, und von den Ecken schneller, so: von den Andern pralltrillierhaft, so:

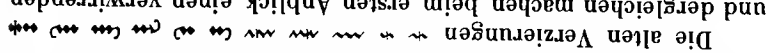


Ausführung:

gespielt wurden, denn die Regel für die Zeichen stand nicht mehr fest. In diesem Falle empfiehlt sich zu der schnell fließenden Spielart, die hier geboten ist, die zweite, prallerhafte Ausführung in Triolen — doch bleibt die andere immerhin frei gestellt.

Alle Verzierungen.

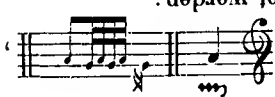
Die alten Verzierungen entstanden zur Zeit des Clavecin, dessen Klangarmuth einer Auffrischung durch wiederholte Anschläge eines Tons im Wechsel mit den Nebensufen bedurfte. Die Phantasie verfuhr also zu jener Zeit zum Theil im Sinne eines instrumentalen Mangels, folglich nicht immer rein ideell. Daraus geht denn auch die Rechtfertigung für die spätere theilweise Beseitigung solcher alten Verzierungen hervor, welche lediglich für das jetzt nicht mehr lebende Clavecin gemünzt worden und für neuere Instrumente nicht mehr nöthig sind. Etwas aus Pictet hiergegen erhobenen Widerspruches gegenüber ist die bedeutsame Thatsache zu erwähnen: dass die alten Meister, namentlich Bach, Händel, nur allein auf dem Clavier so auffallend verschwendend mit ihren Verzierungen waren, während sie die Singstimme und speziell auch die Geigen, die den heutigen gleich klangen, damit verschönten. Dies ist ein Beweis dafür, dass eine grosse Anzahl der alten Verzierungen nicht geistig geboren, sondern meist dasjenige waren, als was sie damals benannt wurden: »Manieren«.

Die alten Verzierungen  waren, als was sie damals benannt wurden: »Manieren«. Die übrigen alten Zeichen sind einfac

Prallritzier und Schneller sind: sie heissen Mordent oder Beisser.

Die übrigen alten Zeichen sind einfach damit erklärt, dass jedes weitere Glied oder Häkchen eine Stufenwechselung mehr bedeutet als sonst, und dass der Schweif vorn nach unten eine untere

Vorschlagnote:  ein solcher Schweif von

oben eine obere Vorschlagnote verlangt:  und dass die Nachschläge ebenso bezeichnet werden:

Solche mehrfache Anschläge charakterisiren diese Verzierungsformen aber als Doppelpraller, wenn der erste Ton accentuirt ist, oder als Doppelpraller, wenn die Verzierung vorhergeht, und als Doppelpraller, wenn die Verzierung nach unten geht, gemäss dem durchstrichenen Zeichen .

Man sieht, dass — mit Ausnahme der nach unten schlagenden »Mordents« — alle jene Verzierungen unsern noch jetzt gebräuchlichen verschiedenen Triller-Ausführungen entsprechen, welche leider nicht mehr durch verschiedene Zeichen kenntlich gemacht und deshalb zu häufigen Streikobjecten werden.*)

Ton-Organ.

Die menschliche Stimme.

Das erste und ursprünglichste musikalische Tonorgan ist der menschliche Stimm-Apparat, dem die natürliche Fähigkeit eingeboren ist, mittels der von den Lungen durch den Kehlkopf und den Mund getriebenen Luft beliebig Töne zu bilden, deren musikalisch geordnete Anwendung Gesang heisst.

Die menschliche Stimme ist einem lebendigen Organe eingeboren, und dieses ist also ein besessenes; in ihm ist der Geist, als in seinem eigenen Tonmaterial musikalisch sprechend, thätig; hierdurch nimmt der menschliche Gesang eine einzige, besondere Stellung gegenüber allen übrigen Musikorganen ein. Das Stimmorgan ist menschlich unmittelbar, dagegen sind die Instrumente dem rohen Material der äusseren Natur entnommen. Die Welt in uns und die Welt ausser uns verbinden sich in der Vereinigung von Gesang — mit Instrumental-Musik.

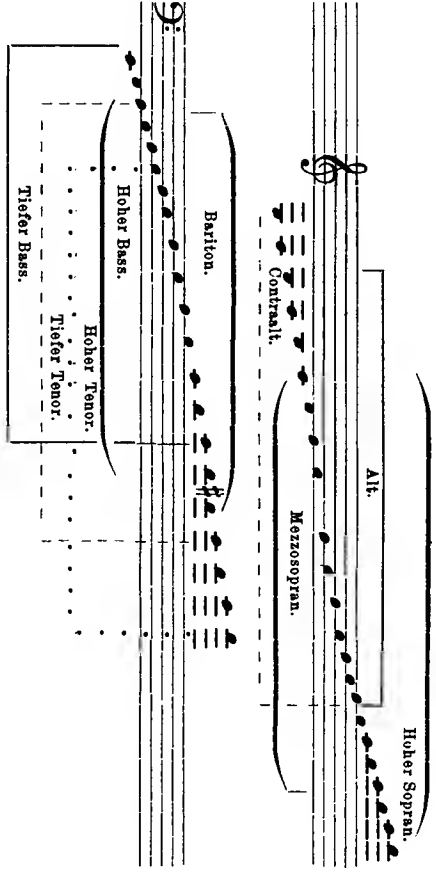
Die Menschenstimme ist ursprünglich Ton-Sprache, und diese ist im Gesange eine bestimmte, wösende: der Gesang wird

*) Das Vorwort in der von E. F. Baumgart bei Leuckart herausgegebenen Sammlung von Ph. E. m. Bach'schen Sonaten etc. enthält eine ausführliche Theorie der alten Verzierungen. — Übungen dafür finden sich in den »Mechanischen und technischen Studien« des Verl. Op. 70 (Breitkopf und Härtel.)

Musik, wie die Sprache Poesie. So ist also der Menschengesang vom Instrumente nur einseitig nachzunehmen, nie aber zu ersetzen. Im Gesange unterscheiden sich gattungsweise weibliche und männliche Stimmen. Jede Gattung hat ihre höheren und tieferen Stimmarten. Die höhere weibliche Stimme heisst Sopran oder Discant, die tiefere Alt; dazwischen liegt der Mezzo-Sopran, von dem sich der hohe Sopran unterscheidet, wie der hohe Alt vom Kontralt, als dem tiefsten.

Die höhere männliche Stimme heisst Tenor, die tiefere Bass; zwischen beiden liegt der tiefere Tenor und Bariton. Man unterscheidet noch den gewöhnlichen Tenor von dem hohen, den tiefen Bass von dem hohen, den Bassbariton von dem Tenorbariton.

Diese Verschiedenheiten der Stimmen sprechen sich nicht nur in ihrem Tonumfang aus, sondern auch in dem Charakter ihrer Klangnatur oder Klangqualität, deren individuelle Nuance der Timbre genannt wird (Sopranitimbre, Tenoritimbre). Durch diesen Timbre unterscheiden sich die einzelnen Stimmarten z. B. dann, wenn sie die nämlichen Töne singen: die Töne von g bis g klingen von einem Sopran anders als von einem Alt, anders vom hohen als vom Mezzosopran und auch anders vom hohen und tiefen Alt; ferner klingen z. B. die Töne von c bis c von den Tenoren anders als von den Bässen. Man bemerkt da nicht nur die höhere und tiefere Anlage, die uns sagt, dass diese Stimme entweder leicht oder schwer beträchtlich höher oder tiefer zu singen vermöchte als jene, sondern das eine Klangmaterial giebt sich auch zugleich als leichter, lockerer, das andere als schwerer, fester. Indem sich die Neigung einer Stimme zum Hellen oder Dunkeln, zu einer schärferen oder weicheren Resonanz zu erkennen giebt, lässt sie ihre Klangfarbe erkennen und ihren Timbre als mehr warm oder kalt empfinden. — In Verbindung mit andern, z. B. auf besondere Ausdrucks- und dramatische Darstellungs-Natur bezügliche, Eigenschaften unterscheidet man die Stimmen noch als lyrischen und Helden-Sopran und Tenor, komischen oder Buffo- und seriösen Bass, in Helden-, Charakter- und lyrischen Bariton. Je nachdem der stimmliche Tonansatz die Resonanz in den dabei aktiv und passiv beteiligten Organen vertheilt, wird er kräftiger oder zarter; man nimmt da, weniger physiologisch-korrekt, als vielmehr zur Vernünftigung des (der Wissenschaft noch immer dunkel gebliebenen) innern Vorganges, verschiedene Tonlagen der Stimme an, denen man die dem Orgelmechanismus entnommene Bezeichnung »Stimmregister« beilegt: Brustregister, Kopf-



register, Falset oder Fistel. Auch spricht man von tiefer, mittlerer und hoher Lage der Stimme; ebenso auch von den Übergängen von einem »Register« zum andern. Diese sogenannten klanglich-physikalischen Schönheitssätze dem Dienste der Idee füglich zu machen, ist die Aufgabe der Gesangsschule. *) Der Umfang der verschiedenen menschlichen Stimmen stellt sich in der folgenden Tonreihe dar:

*) Franz Hauser: »Gesangslehre für Lehrende und Lernende«. (Breitkopf und Härtel.) Die Gesangsschulen von Garcia, Nissen-Saloman. Gustav Scharfe: »Entwickelung der Stimme«. (Hoffahrt.) Chorschule von Wüller. Köhler, Musiklehre.

Über die Diskant-, Alt- und Bass-Noten ist unter »fremde Schlüssel« das Zugehörige zu finden.

Die Herkunft der Namen für die Stimmen, Diskant, Sopran, Alt, Tenor, Bass, dürfte aus frühen Jahrhunderten und bildete sich in der Wandelung der Geschichte des alten Kirchenchorgesanges. Der Tenor, die alta vox, höhere Knabenstimme des Gregorianischen Gesanges; dann kam cantus, d. h. die darüber liegende Gegenstimme, ward später als höchste zeichnungen kamen nach und nach auf, sie sind nur aus der immer veränderten Chorbesezung zu erklären und jetzt zu tief im Gebrauche eingewurzelt, als dass sie durch andere ersetzt werden könnten.

Die Instrumente.

Nach der Art ihrer Einrichtung und Behandlung giebt es

1. Saiteninstrumente, darunter die Streichinstrumente; das sind alle mit Bogen angestrichenen geeigneten Instrumente, die Violinen, Violen, Violoncelle, Kontrabässe; ferner gehören zu den Saiteninstrumenten auch die Zupf- (Pizzicato-) Instrumente, deren Saiten mit den Fingern angerissen werden, wie die Harfe, Gitarre etc., und die mit einem Stab oder Dorn angerissenen, wie die Zither, Mandoline etc. (da die Klaviere nicht vom Spieler unmittelbar an den Saiten behandelt werden, benennt man sie nicht als Saiteninstrumente).

2. Blasinstrumente, deren Röhren durch den Athem in Tonbewegung gesetzt werden. Man hat Holz- und Blech- oder Messing- (d. h. überhaupt metallene) Blasinstrumente; zu den hölzernen gehören die Flöten, Oboen, Klarinetten, Fagotte etc., zu den metallenen die Trompeten, Hörner, Posunen. — Sowohl die Streich- als auch die Blasinstrumente sind, weil sie der Harmonie entbehren, im Solospiel der Begleitung bedürftig und finden ihre Hauptbeschäftigung im Zusammen- (Ensemble-) Spiel.

3. Schlaginstrumente, die mit Klöpfel-, Stab- oder durch Zusammenschlagen in tönende, klingende oder bloss lärmende Schwingung versetzt werden, wie Pauken, Glocken, Triangel, Trommel, Becken, Tamiam etc.

4. Tasteninstrumente, welche durch Klaves- oder Tastenanschlag gespielt werden, wie Klavier, Harmonium, Orgel. Diese beiden letzteren sind noch speziell als »Windinstrumente« zu charakterisiren.

Die Streichinstrumente

sind Resonanzkörper aus Holz, über deren Griffbrett vier Darmsaiten von einem Steg gestützt, ausgespannt sind; sie werden mit dem durch die rechte Hand geführten Bogen, dessen Haare man mit Kolophoniumharz bestreicht, im Hin- und Her-, d. h. Auf- und Abstrich gerieben und so in tönende Vibration versetzt. Die Töne stufen werden mit der Linken durch Aufsetzen der Finger auf die Saiten bestimmt; je näher der Finger auf das Griffbrett niedrdrückende Finger dem Stege zu aufsetzt, desto mehr wird der vibrierende Theil der gestrichenen Saite verkürzt und desto höher wird die Tonstufe. Drückt der Finger z. B. auf den Mittelpunkt der Saite, so wird nur deren halbe Länge durch den Strich klingend gemacht und demzufolge deren höhere Oktave gehört. So bestimmen sich verhältnissgemäss sämtliche Stufenpunkte.

Die tiefste Saite giebt an sich, ohne Fingeraufsatz, den tiefsten Ton des Instrumentes an und ist immer mit Draht überspannen, wodurch der Klang kräftiger wird, doch auch an Glathheit etwas einbüsst; die höchste Saite ist die dünne. Auf jeder einzelnen Saite ist in immer weiterem Hinaufgehen der Hand nach dem Stege zu eine längere Tonreihe, $1\frac{1}{2}$ —2 Oktaven zu spielen.

Die verschiedenen Saiten haben verschiedenen Klangcharakter: sie werden darin von der untern zur obern hin zunehmend liebter und freier.

Die vier Saiten sind nicht in gleicher Ebene aufgespannt, sondern die mittleren sind etwas höher über dem gerundeten Griffbrett gelegen, so dass der Bogen fähig ist, jede einzelne Saite allein zu bestreichen, ohne die andere mit zu berühren.

Die Streichinstrumente sind ihrer eigentlichen Natur nach einstimmig, also vorzugsweise für melodische und passagenhafte Tonfolgen geeignet; zwar sind eine grosse Anzahl Doppelgriffe wie auch Doppelgänge darin möglich, doch bleiben sie mehr Ausnahmen. Nur immer auf zunächst gelegenen Saiten sind zwei Töne als Doppelgriffe zugleich anzustreichen; ein Doppelgriff, zwischen dessen Tönen eine nicht zu berührende Saite liegen wurde, ist nicht möglich. Drei- und vierköpfige Doppelgriffe sind (weil die Saiten uneben liegen) nicht zusammen, sondern nur rasch arpeggio-artig nach einander anzustreichen.

Wenn auch auf dem Kontrabasse ebenfalls allerlei Doppelgriffe möglich sind, so werden sie doch nicht angewendet, weil sie seines theils zu dumpfen, theils zu dicken Klanges wegen wirkungslos bleiben.

Flageolet.

Wenn man die vibrierende Saite auf ihren nächsten Theilungspunkten, z. B. auf der Hälfte, dem Drittel etc. mit dem Finger nur ganz lose berührt, wobei auch der andere Theil der Saite mit vibriert, so giebt dieselbe einen überaus angenehmen, ätherisch klingenden Ton, den man Flageolet nennt. Auf dem Halftenpunkte der Flageoletsaite berührt der Ton die ätherisirende Oktave desjenigen Tones an, welchen ebenda der fest aufgesetzte Finger bewirken würde, auf dem Drittelpunkte die über die höhere Oktave hinaus klingende Quinte u. s. w. Auch durch beliebigen festen Aufsatz des Zeigefingers und gleichzeitiges leichtes Berühren der nach dem Stege zuliessenden höheren vierten Stufe mit dem kleinen Finger können auf allen Saitenpunkten Flageolettöne bewirkt werden.

Der Dämpfer oder Sordino

ist ein der Fläche nach gespaltenes Holzplättchen (oder derartige Nachbildung aus anderm Material); reiterartig auf die Stegkante gesetzt, wirkt er beschränkend auf die Vibrationsfreiheit des Steges und dadurch dämpfend und verdunkelnd auf den Ton. Man zeigt den Gebrauch oder das Abnehmen des Dämpfers mit den Worten »con« oder »senza sordino« (»mit« oder »ohne Dämpfer«) an.

Pizzicato

nennt man das Anzupfen der Saite ohne Bogengebrauch; das Wiederintreten des letztern wird, nach einem vorherigen »pizzicato« durch die Worte »col arco« (mit dem Bogen) angezeigt.

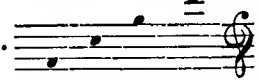
Ensemble von Streichinstrumenten.

Die Vereinigung von erster und zweiter Violine, Viola und Violoncell nennt man Streichquartett, mit Zusatz des Kontrabasses Streichquintett. Heisst ein Streichmusikstück Oktett, so ist jedes Instrument des Quartetts doppelt besetzt und jedes hat seine besondere Stimme. Stehen in einem Stücke zwei selbstständige Quartette einander gegenüber, so giebt das ein Doppelquartett. Der letztere Name wird jedoch auch allgemäinlich auf die doppelte Besetzung eines Quartetts mit nur vier selbständigen Stimmen angewendet. Spricht man Klavier-Trio, Klavierquartett, Klavierquintett, so sind damit gewöhnlich im ersten Falle das Klavier

nebst Violine und Violoncell, im andern Klavier, Violine, Viola und Violoncell verstanden; im letzten Falle pflegen diese drei Instrumente nebst Kontrabass zum Klavier gemeint zu sein. Im Orchester sind die Streichinstrumente immer mehrfach besetzt; zwei Spieler pflegen da aus einem Notenpart (einer »Stimme«) zu spielen. Auch Violoncell und Kontrabass spielen zusammen aus einer Stimme. Soll dann das Violoncell allein ohne Kontrabass spielen, so steht V. C. (Viol. = Cello) angezeigt; soll der Bass wieder hinzutreten, C. B. (Conn. Bass). — Wenn eine Partie an einem Pult ausnahmsweise in zwei Stimmen getheilt wird, steht *divisi, divise* da, wo dann z. B. zwei erste Geigen vorübergehend in eine erste und zweite Primo-Geige zerfallen; sollen von mehreren eine gleiche Partie spielenden Instrumenten momentan nur eine geringere Anzahl spielen, z. B. von sechs ersten Violinen nur deren zwei, so steht *a due* vorgeschrieben.


Die Violine oder Geige,

das kleinste und in die höhere Tonregion reichende Streichinstrument, ist in seinen vier Saiten, deren tiefste bespannen ist, quintenweise in den Tönen *g d a e* gestimmt:



Man spricht demnach: G-saite, D-, A-saite, nennt die B-saite aber gewöhnlich »Quinte«. Es giebt unter der G-saite der Geige keinen tiefen Ton; die Höhe ist mit Leichtigkeit bis zum viergestrichenen c

ausgehen.



zu spielen, während die Flageolettöne noch darüber hin-

Die Viola oder Bratsche

wird auch Alto und Altviola genannt und ist grösser als die Violine; ihr Ton hat mehr Fülle und weniger lichte Färbung als die Violine, ihre technische Behandlung ist weniger leicht, schon

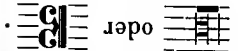
wegen ihrer dickeren und längeren Saiten. Diese stimmen gegen

die Geigensaiten um eine Quinte tiefer:

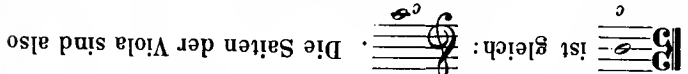


Für die Viola wird nur ausnahmsweise bei andauernd vorkommenden hohen Noten im Violinschlüssel geschrieben; ihr eigentlicher Schlüssel ist der Altischlüssel, der auf der dritten Linie steht und

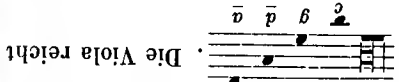
dasselbst die Stufe des eingestrichenen c hat:



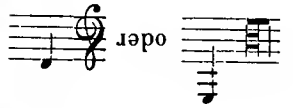
Dieses C ist gleich: Die Saiten der Viola sind also



in dieser Weise zu bezeichnen: Die Viola reicht



in der Höhe bis zum zweigestrichenen g:



und auch weiter, vollends im Flageolet.

Der Name »Bratsche« kommt von Viola da braccio, (sprich

bratitscho), Armgeige, hier, im Unterschied von der Kniegeige.

Als begleitetes Soloinstrument wurde die Viola früher öfter

gebraucht als jetzt. C. M. v. Weber behandelt die Viola im letzten

Akte des »Freischütz« in Ännchens Arie obligat. — Die Viola ist

ein vermittelndes Instrument in ihrer Stellung zwischen den Vio-

linen und Bässen; sie spinnt ihre Fäden von beiden Seiten, wie im

Stillen, ineinander. Der etwas faß klingende Ton, verbunden mit

der harmonisch webenden Technik der Viola im Ensemble der Streich-

instrumente, gemahnt an die weise Bedächtigkeit, welche sich mit

dem Ergreifen einfindet. So hat die Viola ihre Eigenthümlichkeit

und damit etwas Interessantes, so dass sie, wenn sie einmal selbst

ständig hervortritt, besondere Aufmerksamkeit erweckt. Die Viola

wäre noch mehr zu benutzen, als es bis jetzt geschieht: sie ver-

mag dem Trübsinn, der trauernden Sehnsucht, im Solo wie in der

Stimmigkeit mehrerer Violon, treffende Färbung zu verleihen, und,

im Gegensatz dazu, humoristisch zu wirken, wo sie in muntere

Melodien und Figuren, an die ausnahmsweise Fidelität der

Allen erinnernd, sich mit ihrer verschleierte, etwas nesselnden

Stimme hervorhuh.

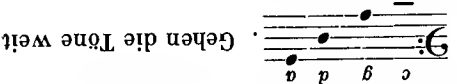
Die Viola d'amore, ein in früherer Epoche sehr beliebtes, erst in neuerer Zeit wieder aufgenommenes mehrbesaitetes Bratscheninstrument, wird im Orchester zuweilen als Soloinstrument, doch nur ausnahmsweise, angewendet, wie z. B. von

Meyerbeer in den »Hugenotten«. Die Viola da gamma, eine Kniegeige, ist nicht mehr im Gebrauch.

Das Violoncello

oder Violoncell steht in seiner Saitenstimmung eine Oktave tiefer

als die Bratsche, nämlich:



in die Höhe, so wird, statt des gewöhnlich gebrauchten Bass-

schlüssels, der Tenorschlüssel angewendet, der auf der vier-

ten Linie steht, wo er das eingestrichene c bezeichnet:



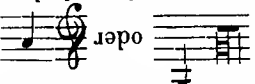
ten des Violoncellis sind bespannen. Wenn man auf dem Violoncell

den Violinschlüssel anwendet, werden die Noten bald um eine

Oktave tiefer, bald in loco zu spielen gemeint. — Nach der Höhe

zu spielt man das Violoncell im Orchester etwa bis zum zweigest-

richenen c: oder



weiter, im Flageolet auch noch darüber hinaus.

Das Violoncell ist von vielseitiger Natur, indem es zugleich

Bass- und Melodieinstrument ist: seine sonore Tiefe und geschmei-

dige klangreiche Höhe in der Tenor- und Altlage befähigen es

dazu, und es ist deshalb ein gern gehörtes Soloinstrument. In kon-

certainen Solostücken wird das Violoncell viel zu wenig seiner ge-

sanglichen Natur gemäss genommen und oft bis zur Missbehandlung

mit hohen violinhafte Passagenkünstleien bedacht, womit der

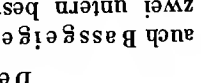
dem schönen Instrumente eigene natürliche Adel verkannt wird.

Man nennt das Violoncell gewöhnlich abgekürzt Cello, doch

ist dies nur seine Diminutivsilbe, mit welcher der Name früher

soviel wie Kontrabasschen andeutete. Im vulgären Sprachgebrauch

zu Mozarts Zeit nannte man das Violoncell im Volksdialekt »Bas-



selle (Bässlein). auch Bassgeige genannt, hat vier dicke Saiten, von denen die zwei unteren bespannen sind; er ist quartenweise gestimmt: Oktave tiefer als sie geschrieben stehen, denn die tiefsten Töne

würden nicht klar zu notiren sein. (Der Kontrabass entspricht also einer Orgelpfeife von sechzehnhundert Tönnmass.) Weil die Töne des Kontrabasses dunkel klingen und zu weit von den oberen Stimmen ab liegen, vertritt das Violoncell, dessen Töne klingen, wie sie geschrieben sind, die verbindende Tonregion und spielt die Basspartie meist mit dem Kontrabass zusammen nach gleichen Noten, woraus dann sonore Oktaven entstehen:



Die Höhe des Kontrabasses reicht, der Schrift nach, etwa bis zum

eingestrichenen *g*, das aber eine Oktave tiefer klingt:

Als Soloinstrument in Stücken mit Begleitung hört man

den Kontrabass höchst selten.

Die Harfe, ital. Arpa, franz. Harpe.

Die alte einfache Harfe stimmte nur in einer mehrere Oktaven

langen Tonleiter, deren jede Stufe eine Saite hatte. Am Ende des 17. Jahrhunderts kam zu jeder Saite ein Haken, durch welchen sie

verkürzt und um einen halben Ton höher gestimmt werden konnte. Sie hiess daher Hakenharfe. Im Jahre 1720 er fand man einen

Pedal- (Tret-) Mechanismus, mittels dessen alle Saiten gleichen

Tonnams zugleich umzustimmen waren: so entstand die Pedal-

harfe. Erst 1820 wurde (durch Erard in Paris) der Mechanismus

erfunden, der, mittels-Pedaltritte, jede Saite um zwei halbe Töne

hinauf stimmen konnte (double mouvement): so entstand die Doppel-

pedalharfe. Dieselbe steht in der Tonleiter *Ces* dur: *Ces Des Es*

Fes Ges As B, deren chromatische Töne, wie z. B. *C, D, E (Fes),*

G, A, H, durch je einen Pedaltritt hervorgerach werden. Töne wie *Ces* und *C, Es* und *E* etc. sind nicht zugleich zu machen. Die

Harfe hat den Umfang vom tiefsten *Ces* unter der Kontra-Oktav bis

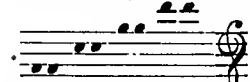


zum viergestrichenen *Fes*: Des sehr schwierigen

pikenden Höhe, schnell, daher langtönige Melodien und leiterartige Läufe weniger Reiz haben, als rauschende Accorde in Art-peggen und Figuren. Der Ton der Harfe ist wenig materiell, von Klangfarbe goldig, daher der ideale Charakter, doch auch die musikalisch wenig ausgiebige Natur der Harfe, die in neueren Opern oft eine ziemlich bedeutende Rolle spielt.

Die Mandoline

kommt nur selten (wie z. B. bei dem Ständchen im »Don Juan«) zur Anwendung. Sie ist von etwas grösserer und breiterer Guitarren-, Lautenform, mit 8 Saiten, deren je zwei den nämlichen Ton und die Namen der Geigensaiten haben:



G ist eine übersponnene Darmsaite, *D* von Messing, *A* von Stahl und *E* bloss Darmsaite. Die Linke thut die Griffe, die Rechte zupft (pizzikirt) mit einem Federkiel oder der gleichen. Der Umfang reicht von jenem kleinen *g* bis zum dreigestrichenen *e*. Man kann ziemlich geläufig, doch nicht gut Doppelgriffe auf der Mandoline spielen.

Die Gitarre,

ital. Chitarra, wird in ihren sechs Saiten so gestimmt:

, jedoch um eine Oktave höher, im Violinschlus-

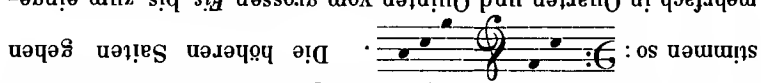
sel notirt: Die Gitarre hat ein breites, mit

Tonsufen marktes Griffbret für die linke Hand; ihre Saiten wer-

den mit der rechten Hand harfenartig pizzikirt.

Die Zither

enthält über einem Resonanzkasten bis 40 und mehr Saiten; die hohen Basssaiten sind Darm-, die übrigen Stahlsaiten; fünf Saiten stimmen so:



mehrfach in Quarten und Quinten vom grossen *Fis* bis zum eingestrichenen *f*. Das Griffbret hat chromatisch abgetheilte Stufen. Die Zither liegt vor dem Spieler; ihre Töne werden theils gegriffen, theils in blossen Saiten gespielt; diese werden mit einem

Stäben, dem Plektrum, geschlagen, woher die Benennung Schlagzither. Der Ton der Zither hat etwas nervös Zartes, Empfindsames in seiner Vibration und eignet sich besonders für den Vortrag gemüthlicher Lied- und tanzhafter Musik in engerem Kreise.

Blasinstrumente.

Die Blasinstrumente stellen eine Röhre vor, in welcher der eingeblasene Athem vibriert und vibrierend wirkt. Zur Hervorbringung der Töne dienen Löcher und bewegliche Klappen, welche mit den Fingern geöffnet und geschlossen werden. Doppeltöne giebt es für die Blasinstrumente nicht. Die höheren sind: die Flöte, Hoboe, das englische Horn, die Klarinette; die Trompete, das Kornet, das Horn; die tieferen: die Bassklarinette, der Fagott, die Posaune, die Tuba etc. Ihre Tonreihe reicht bis über zwei Oktaven; die Schattirungsfähigkeit im Forte und Piano, Crescendo und Diminuendo ist gross, doch durch den endlichen Athem auch begrenzt. Es werden im Folgenden zunächst und hauptsächlich die Orchester-Blasinstrumente besprochen werden und erst danach beiläufig auch diejenigen der Militär-Musikchöre.

Holzblasinstrumente.

Die Flöte.

(ital. Flauto) ist das sanfteste unter allen Blasinstrumenten, zugleich auch das in der Technik beweglichste und glatteste. Die Flöte ist das einzige Instrument, das quer vor den Mund gehalten wird, daher früher der Name »Querflöte« (Flauto traverso), zum Unterschied von der alten, vornaus gehaltenen »Schnabelflöte«. Das Anblasen der Flöte geschieht in ein Loch nahe am einem Ende des Instruments. Der Tonumfang der Flöte, deren Noten im Violinschlüssel stehen, reicht vom kleinen *a* bis zum vierten flüchtigen Töne. — Die Weichheit und Süssigkeit des Flötentons und dessen geringe Kraft lässt das Instrument einseitig und bei dauerndem Hören leicht überdrüssig werden, doch für die ansprechenden Stimmungen und Tonfarben dadurch auch als besonders charakteristisch und unersetzlich erscheinen. Wie die Flöte geistvoll benutzt werden kann, zeigt Weber im »Freischütz«:



gestrichenen *c*: und enthält sämtliche dazwischen

Die Klarinette

Flauto piccolo, ist eine kleine Flöte, die früher auch Querpfife genannt wurde und um eine Oktave höher klingt, als ihre Noten stehen, welche sonst nicht schreiben und lesbar sein würden. (Das Flauto piccolo entspricht also der Orgelpfeife im Vierfussmass.) Sein Ton kann sehr grell, schrill, durchdringend pfeifend sein, und ist in der Höhe geeignet, das ganze Orchester im Fortissimo zu überklingen. Weber wandte das Flauto piccolo im »Freischütz« genial an, nicht nur in der Wolfsschlucht, sondern auch z. B. in dem Trinkenliede des Kasper im 1. Akt: die Triller wirken da wie frohlockendes Hohnlachen der Hölle. Zuweilen vermag das Flauto piccolo scheinbar die grosse Flöte in der höchsten Lage weiter zu führen. Die Tonarten mit Kreuzen liegen beiden Flöten am günstigsten.

Das Piccolo,

wenn die Flöte in der Arie des Max nach einer düsternen Periode die Melodie des nachher von ihm gesungenen: »Jetzt ist wohl ihr Fenster offen«, vorbeibläst, so kann die liebliche Vision nicht lichter und unschuldvoller vernommen werden. Die beiden tiefen Flötentönen *D-fis*, *Fis* während des gesprochenen Kugelschusses in der Wolfsschlucht klingen wunderbar geisterhaft.

Das Piccolo. Die Klarinette.

ist länger und dicker als die Flöte und läuft unten trichterartig aus; sie wird nicht quer, sondern vornaus geblasen und zwar mittels eines hölzernen schnabelförmigen Mundstücks, in welchem unten ein Rohrblatt angebracht ist, durch das der volle und weiche Ton fester im Klang wird. Die Klarinette reicht vom kleinen *e* bis zum dreigestrichenen *a*:



und noch ein paar Töne

böher, die aber ihrer allzuscharfen Klangweise wegen nicht gern gebraucht werden. — Der Mechanismus einer Klarinette ist nicht für alle Tonarten gleich gut geeignet; es giebt daher mehrere Klarinetten verschiedener Länge, deren jede besonders einem gewissen Kreise von Tonarten entspricht; die *C*-Klarinette eignet sich für *C*, *G*dur etc., die *B*-Klarinette für *B*-, *F*-, *E*dur etc., die *A*-Klarinette für *A*-, *D*-, *E*dur etc. Da aber der Lächer- und Klappenmechanismus an jeder Klarinette der gleiche bleibt, so wird für alle Klarinetten eine und die nämliche Notation angewendet, die dann auf den verschiedenen stimmenden Klarinetten verschie-

den, nämlich in der entsprechenden Tonart, klingt; z. B. das *c*, welches auf der *C*-Klarinette der Note gemäss klingt, wird, wenn es mit gleichem Griff auf der *B*-Klarinette angeblasen wird, das nächst untere *B*; das nämliche *C* wird auf der *A*-Klarinette das nächst untere *A*.

Um diese Verhältnisse der verschiedenen Töne bei gleicher Notation zu begreifen, denke man sich beispielsweise ein Klavier, dessen Klaviatur um einen Ton oder mehrere Töne zu verschieben ist, so dass die Hämmer andere Saiten anschlagen: da ist dann der Griff der Taste *C* zwar der Note entsprechend, doch schlägt der Hammer unter *B* und man hört also statt *C* ein *B*. So spielt man auf einem Klavier in *B* die Tasten der *C*-Tonart, wie man auf einer Klarinette in *B* mit den *C*-Tonart-Griffen bläst, während man das in *C* dur gegriffene in *B* dur hört.

Die *C*-Klarinette ist, als die kürzere, von etwas kleinerem, schärferem Ton und wird nicht gern gewählt; die in *B* und in *A* sind voller, weicher. Die letztere ist die weniger kernhafte, die in *B* die günstigste. Noch andere Klarinetten, kürzere in *D*, *Es*, *F*, auf welchen ein *C* der *C*-Klarinette bei gleichem Griff zu dem nächsten (also hier höheren) *D*, *Es*, *F* wird, sind nur in der Militärmusik gebrauchlich, ihr Klang ist sehr scharf.

Aus der verschiedenen Tonartstimmung der Klarinetten geht auch deren besondere Vorzeichnung hervor: z. B. die Klarinette in *B* bringt bereits zwei *Be* (*b*, *es*) in sich mit, sie erhält deshalb in einem Stücke aus *Es* dur nur ein *b*; bei *As* dur wird nur *b* und *es* vorgezeichnet. Die Klarinette in *A* hat bereits in sich drei Kreuze, *fs*, *cis*, *gis*, und braucht daher für *Ed* dur nur ein *fs*, für *D* dur aber ein *b* als Vorzeichnung: denn das geschriebene *B* klingt auf der *B*-Klarinette *as*; es klingt wie *des*; auf der *A*-Klarinette klingt das geschriebene *fs* wie *dis*, *b* wie *g*.

Die Klarinette erklingt nur in guter Bauart und von tonsinnigen, geschmackvollen Blässen behandelt, so edel und warm, als sie es im Stande ist; ihr Klang ist rund, weich, zugleich auch nervig; ihr Ausdruck reicht bis zum heroischen Aufschwung im weiblichen Stimmungsbereich. — Die tiefe Lage *e* — *e* der Klarinette ist geeignet, dunkle schauerliche Effekte zu erzielen; die Töne der höhern Lage bis *b* haben etwas Verwandtes mit der Sopranstimme und sind sehr eindringlichen Gefühlsausdrucksfähig.

Die Bassklarinette

war lange unbeachtet geblieben und wurde erst durch Meyerbeer wieder aufgenommen. Man wendet eine *C*- und *B*-, auch

wohl eine *A*-Bassklarinette an; sie wird im Violinschlüssel geschrieben und hat den Umfang von *e* bis *f*: , klingt



aber, in der *C*-Stimmung, eine Oktave tiefer, demnach in *B* um eine None, in *A* um eine Decime. Die Bassklarinette in *C* wird wenig gebraucht. — Dieses bemerkenswerthe Instrument tönt ebenso weich, doch bedeutend voller als die gewöhnliche Klarinette, und imponirt durch schöne Sonorität, besonders in der Tief- und Mittellage, weshalb sie auch meist daselbst verwendet wird, namentlich als Soloinstrument; Wagner erzielte durch die Verbindung der Bassklarinette mit andern Instrumenten vorzüglich schöne Wirkungen, so z. B. in dem Gebet der Elisabeth (»Tannhäuser«), dann vielfach im »Lohengrin« und fernhin.

Das Bassethorn,

ital. Corno di Bassetto, ist durch die Bassklarinette fast verdrängt worden; sein Ton ist etwas schärfer als bei der letztern. Das Bassethorn steht um eine Quinte tiefer, sein geschriebenes *C* tönt demnach als nächstunteres *F*; so ist ihr wirklicher klingender Umfang vom *F* bis *c*: . In der tiefen Lage ähnelt das Bassethorn am meisten der Bassklarinette, ist dort aber weniger leicht zu behandeln als diese; die Höhe ist etwas misslich, die Mittellage aber wohlklingend und bequem. Mozart verwendete das Instrument mit vortrefflicher Wirkung, so z. B. in Serenaden für am besten geeignet für das Bassethorn. Dieses wie auch die Bassklarinette werden oft durch die gewöhnliche Klarinette vertreten, entweder weil das Instrument, oder weil der rechte Bläser fehlt.



Die Hoboe, ital. Oboe, erhielt ihren Namen von dem franz. Hautbois (Hochholz) wegen ihrer höheren Skala gegen tiefere Holzblasinstrumente, wie die Schalmei, aus welcher die Oboe entstand. Der Umfang der Oboe geht vom kleinen *f* bis zum dreigestrichenen *f*: . Als klangliche Eigenheit hat die Hoboe etwas Rohr-



haftes, denn sie wird durch ein sehr schmales Rohrblat angeblasen und ist von etwas schwächigem Bau. Damit korrespondirt der Charakter ihres Tons; klein und etwas durchdringend, zart und

dem Reize des Klanges, welcher den einzelnen Instrumenten für bestimmte Tonarten bewohnt, etwas Abbruch gethan, während dem Bläser freilich die Mühe des öfteren Umsteckens der neuen Einsetztheile für andere Stimmungen erspart ist. — Der Ton der Messinginstrumente unterscheidet sich gegen den der hölzernen vor allem durch die energisichere metallische Vibration; indessen sind diese Instrumente jeder, auch der weichsten, Nuancirung fähig.

Das Horn,

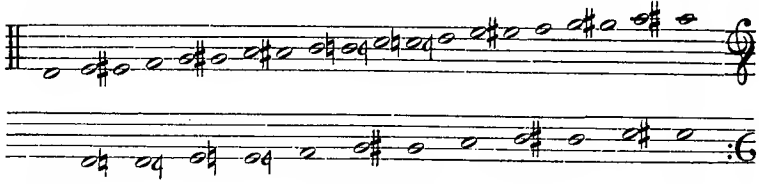
ital. Corno, franz. cor, ist eine mehrfach gewundene Säule mit Trichter und hat zweierlei Töne: diejenigen der bekannten harmo-nischen »Obertöne«, welche Naturtöne oder offene Töne heissen; dann diejenigen, welche künstlich hervorgerufen werden. Jene Naturtöne werden im Blasen nur allein durch die Lippen, die übrigen durch gleichzeitiges Stopfen mit der Hand in den Schalltrichter hervorgerufen. Die Naturtöne klingen frei und hell, die gestopften gepresst und dumpf. Die Naturtöne des Horns in C sind die folgenden:



Alle übrigen werden durch Stopfen hervorgerufen und klingen dumpfer.

Auf dem »hohen« 8-flüssigen (wenig angewendeten) C-Horn klingen diese Töne den Noten gemäss; auf dem fast immer gebrachten »tiefen« 16-flüssigen eine Oktave tiefer. Auf den Hörnern von anderer als der C-Stimmung klingen diese Töne gemäss der andern Stimmung: das geschriebene C klingt auf dem F-Horn wie das tiefere F, auf dem B-Horn wie das untere B, auf dem Es-Horn wie das untere Es etc. Man hat die B- und A-Hörner »hoch und tief«, alto und basso, je nachdem die Noten in der höheren oder tieferen Oktave erklingen.

Einige andere dem Naturhorn eigene Töne sind misslich zu blasen. Auf den hohen Hörnern sind die hohen, auf den tiefen die tiefen Töne schwerer zu blasen. — Die Töne des Naturhorns mit den offenen und gestopften Tönen werden durch drei Ventile ausgeglichen: durch das Drücken des ersten Ventils wird das Instrument momentan um einen ganzen Ton, des zweiten um einen halben, des dritten um eine kleine Terz vertieft, womit jeder, sonst zu »stopfende«, Ton in einen »offenen« verwandelt und die folgende Skala gleichartiger Töne ermöglicht wird:



Diese Skala klingt auf jedem Ventil-Horn seiner Stimmung gemäss; z. B. beim F-Horn beginnt sie mit dem tiefen F u. s. w.

Die Ventile sind zwar dem besondern Timbre nicht günstig, aber doch eine willkommene Besserung, insofern sie das Horn der Idee des Komponisten fügsamer machen und die Ungleichheit der Töne beseitigen. Die Ventil-Hörner sind darum jetzt allgemein verbreitet.

Der Hornist hat schöne Rundung und etwas Romanisches in seiner kernigen Naturfrische, weshalb das Instrument (dessen Tonfarbe man »saftig« nennt) für den Ausdruck des freien Wald- und Naturlebens so charakteristisch ist. Die absteigenden »gestopften« Töne, welche auch auf dem Ventilhorne (bei Nichtbenutzung der Ventile) auszuführen sind, können ihres gepresst-dumpfen Klanges wegen zu bestimmten Effekten, Klagen, Stöhnen, geisterhaften Schilderungen gebraucht werden. Die malerische Ausdrucksfähigkeit des Horns ist früher (z. B. von Gluck, Mehul) nur ausnahmsweise für einzelne Fälle benutzt und erst seit Beethoven, dann aber besonders von Weber, Marschner, Meyerbeer, Halévy, Wagner ausgedeutet worden. Besonders bemerkenswerth ist z. B. der waldduftige Satz für vier Hörner, (das I. und II. in F, das III. und IV. in C,) am Anfange der Freischütz-Overture, wie auch später in der Wolfsschlucht die Hörner-Fanfäre der wilden Jagd.

Die Trompete,

ital. Tromba, auch Clarino, franz. trompette, ist gleichfalls in erwählter Weise für die verschiedenen Tonart-Stimmungen vorhanden, doch sind auf der Naturtrompete die gestopften Töne nicht zu gebrauchen, weil sie zu dünn und auch zu fremdartig klingen. Die Töne der Trompete ohne Ventile sind im Orchester diese:



Dagegen hat die jetzt überall angewendete Ventiltrompete vom kleinen d bis zum zweigestrichenen g und weiter sämtliche chromatische Töne.

Der Trompetenton ist im Forte scharf und heftig, demnach für kriegerische, beidnathige Effekte geeignet. (Man verglich den Trompetenklang mit der rothen Farbe.) Im Piano kann sie auch edel, stolz, hervorstechend und doch decent klingen; dies haben die früheren Komponisten weniger als die neueren erkannt und genutzt. In älterer Zeit gab es Virtuosen auf langen geraden («steifen») Naturtrompeten, für welche noch Bach und Händel manches, namentlich in der Höhe, schrieben, was heute unpraktisch zu blasen ist.

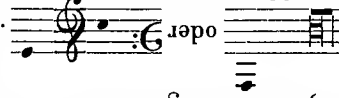
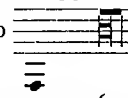
Das Kornet à piston

Ist eine kleinere Trompete von zarterem und geschmeidigem Ton, zur Melodie gut geeignet und besonders in Frankreich viel verwendet, wo man für das Instrument um eine Oktave höher schreibt. Die offenen Töne des Kornet à piston sind die der Trompete und reichen noch etwas höher. Mittels der gebräuchlichen Ventile aber hat das Instrument eine Skala vom kleinen *f*s bis zum dreigestrichenen *c* in sämtlichen chromatischen Stufen. Das Kornet ist, gleich dem Horn und der Trompete, in verschiedenen Stimmungen vorhanden, unter denen die in *C*, wegen ihrer zu scharfen Klangweise, nicht gern verwendet wird. Das Instrument wird häufig durch die Ventiltrompete ersetzt.

Die Posannen,

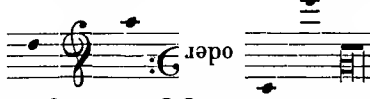
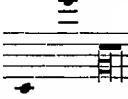
ital. Tromboni, franz. Trombones, sind entweder durch Aus- und Einziehen des untern Theils der Längentröhre für jede Stufe zu stellen, oder es wird dies, wie jetzt vorzugsweise, durch Ventile, so namentlich auch bei Militärorchestern, bewirkt. Man hat vier Posannen, die Diskant-, Alt-, Tenor- und Bassposanne, von denen die Diskantposanne jetzt kaum mehr benutzt wird: sie war zu trompetenhalt. Die Töne der Posannen stimmen in ihrem Klange mit den Noten überein.

Die Alt-Posanne (Trombone alto)

hat den Altchlüssel, der auf der dritten Linie steht und dort das eingestrichene *c* bezeichnet; ihr Umfang reicht vom kleinen *c* bis zum zweigestrichenen *f*:  oder . Die mit-

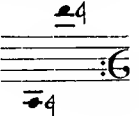
leren Töne sind die besten und werden auch vorzugsweise gebraucht. Die Partie der Alt-Posanne wird häufig von der Tenor-Posanne geblasen.

Die Tenor-Posanne (Trombone tenore)

steht im Tenorschlüssel, der auf der vierten Linie das eingestrichene *c* bezeichnet. Der Umfang geht vom grossen *E* bis zum eingestrichenen *g*:  oder . Wie die Tenor-

Posanne schon die Partie des Alts oft übernimmt, so bläst sie auch zuweilen, wo es sonst zugänglich, die der Bass-Posanne. Die Tenor-Posanne ist das schönste und sonorste dieser Art Instrumente und weniger schwer zu behandeln als die Bass-Posanne.


Die Bass-Posanne (Trombone basso)

reicht vom Kontra-*B* bis zum eingestrichenen *es*: ; sie

geht also um eine übermässige Quarte tiefer hinab als die häufig zum Bass-Blasen verwendete Tenor-Posanne, und heisst darum zur bestimmteren Bezeichnung auch Quart-Posanne. Jene öftere Stellvertretung der Bass- durch die Tenor-Posanne wird angewendet, weil die Bass-Posanne, als von stärkerem Kaliber, viel mehr Athem absorbiert und den Bläser leichter ermattet. Die Bass-Posanne ist von Ton noch ungleich mächtiger als die Tenor-Posanne; dieser Umstand und der andere, dass auch die tiefsten Töne der Bass-Posanne zuweilen gebrauchet werden, macht, dass dieses Instrument nicht zu entbehren ist.

Alle drei Posannen sind im Zusammenblasen von breitem majestätischem Effekt; eine feierliche oder erschütternde Wirkung wird durch sie auf die Spitze gehoben, vollends im *Korte*, während sie im *Piano* des Schaurigen in ungewöhnlichem Masse fähig sind.

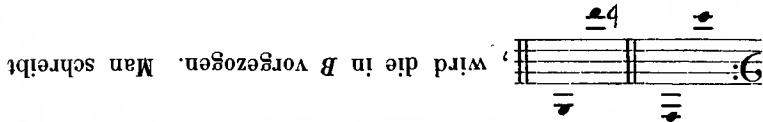
Die Bass-Tuba

ist mit fünf Ventilen versehen und hat alle Tonsufen vom Kontra-*As* bis zum eingestrichenen *f*:  ihr Ton ist im-

ponirend gross, doch nicht eben glatt und nicht sinnlich angenehm, dabei leicht störend hervortretend, was bei dem früher angewendeten Serpent und Kontrafagott nicht in gleicher Weise der Fall war.

Die Ophikleide

klingt etwas glatter und angenehmer als die Bass-Tuba. Unter den zweierlei Ophikleiden in C und B, deren Umfang dieser ist:



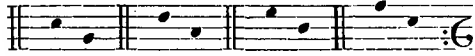
sie ihrem wirklichen Klange nach in Noten.

Schlag-Instrumente

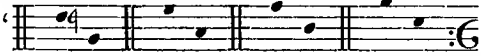
sind als bestimmt tönende und bloss klingende und schallende zu unterscheiden.

Die Pauken,

ital. Timpani, franz. Timbales, davon man gewöhnlich ein Paar, erst neuerdings auch drei und vier Stück gebraucht, sind mit Haut überspannte Kessel (Kesselpauken); sie werden mit Schlägeln (Klopfein) geschlagen und durch acht am Rande befindliche Schrauben, (auf den neueren Maschinen-Pauken mit nur einer) in Bassstönen aus der Reihe vom grossen F bis zum kleinen f gestimmt. Die Töne der beiden Pauken stehen meist in Quarten:

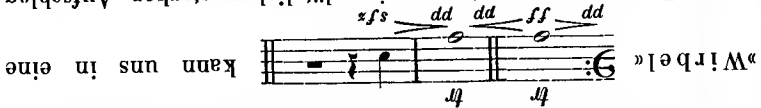


oder auch in Quinten:



womit man die Grundtöne der Tonica und Dominante hat, die dann auch für noch manche andere Harmonieen passen, z. B. C für Cdur und Cmoll, A moll, Asdur, Fdur und Fmoll; G für Gdur und Gmoll, Cdur und Cmoll, Fdur etc. Zuweilen lässt man die Pauken auch in andern Intervallen stimmen: z. B. die Symphonie No. 7, Adur, von Beethoven hat im Scherzo Pauken in A und f, die Symphonie No. 8, Fdur in F und f. Man kann die Pauken, wie es früher fast ausschliesslich geschah, als bloss lärmende und rhythmisch markierende Instrumente anwenden, doch auch geistige Wirkung mit ihnen erzielen, so dass sie in die Bedeutung von Ausdruck gebenden Instrumenten hinauf rücken. Schon ein paar vereinzelt gedämpfte Paukenschläge können, in einer stimmungsvollen Musik oder beklemmenden Scene

angstvoll erregen; ein leise beginnender, dann anschwellender und wieder verhallender oder eine mit Storzando abschliessender



bange Bewegung versetzen; ein plötzlicher starker Aufschlag kann uns erschrecken und eine Katastrophe befürchten lassen. Kurz: die Pauken können auf Seele und Phantasie wirken. Man kann zu apartem Effekt die Pauken auch (durch ein aufgelegtes seidenes Tuch) dämpfen. (Sponcini »Vestalin«.) Doppelte Kommen selten vor; Beethoven lässt in dem Adagio seiner neunten Symphonie die Pauken B und f zusammen anschlagen. — Berlioz verwendet im »Tuba mirum« seines Requiem neun Pauken, mittels deren das eine Mal G und Es, das andre Mal D und F zugleich in



Fall steht ganz vereinzelt da. Meyerbeer hat mittels vier Pauken in G, c, d, e im 2. Akt seines »Robert« eine Melodie herausgebracht:



Man pflegt da bei nur zwei vorhandenen Pauken mit dem Pizzicato der Bässe auszuheilen.

Die grosse Trommel,

ital. gran Cassa, gran tamburo, franz. la grosse caisse oder le grand tambour, ist, ohne bestimmte Tonhöhe nur von ballenhardt dickem, rohem und dumpfem Schall. — Meist als ein bloss lärmend füllendes und den materiellen Accent verstärkendes Instrument verwendet, kann doch die grosse (vulgo »dicke«) Trommel charakteristisch gebraucht werden, wie in der türkischen oder Janitschar-Musik in Mozarts Oper »Belmonte und Constanze«; auch in Militärstücken, wie Beethovens »Ruinen von Athen«, »Schlacht bei Vittoria«, Haydns Militair-Symphonie, (wobei auch die Becken mitzuwirken haben). In Meyerbeers »Huguenotten« singt Marcell das bizarre Piffaff-Lied mit obligater grosser Trommel (ohne Becken).

Die Becken,

ital. Plati oder Cinelli, franz. Cimbales, sind zwei tellerartige Platten von Messing, die, zusammengeschlagen, einen gellenden und hallenden, doch unbestimmten Klang geben; sie gehören zu der Janitschar-Musik und wirken meist mit der grossen Trommel vereint; oft werden beide Instrumente durch nur eine Person geschlagen, während das eine Becken auf der grossen Trommel befestigt ist. Man schreibt beide Instrumente zusammen in derselben Stimme mit nur einer Note; soll die Trommel allein schlagen, so steht da: senza plati (ohne Becken). In Mendelssohns »Walpurgisnacht« ist die grosse Trommel mit Becken im Piano fein verwendet. Zuweilen wirken die Becken allein trappend, z. B. in Bacchanalien, bei wilder Lust, an der Spitze eines mit Sforzando-punkt abschliessenden Crescendo; auch in leisen Anschlüssen zur Anregung des rhythmischen Effekts. In Mendelssohns Sommernachtsraum-Marsch werden die Becken wirkungsvoll angewendet. In Wagners »Tannhäuser« hört man im Venusberge eine Art Wirbel der Becken, der, nebst den Schlägen der Tamburins, die bacchantische Aufregung reizend und scharf charakterisirt.

ital. Triangulo, franz. triangle, wird ohne bestimmte Tonstufe angewendet. Eine am Bande hängende Metallstange in der Form eines offenen länglichen Dreiecks, wird innerhalb mit einem metallenen Stabe angeschlagen und giebt so einen glöckchenhaft hellbimmelnden Klang; einzelne, wie auch schnell folgende Schläge, gleicher, wie rhythmisch verschiedener Art, Wirbel etc. hat der Triangel nach einer stets im dritten Zwischenräume stehenden Note auszuführen. Das Triangelspiel kann zwar ordnbar, kindisch-lustig klingen, doch auch, als zur Janitscharmusik gehörig, zu einer charakteristischen Färbung beitragen, wo es z. B. militärische Musik oder die Musik solcher Völker und Gesellschaftsgruppen giebt, welche auf kindlicher Entwicklungsstufe stehen; dann auch, wo es gilt, den Rhythmus bei wilder, oder auch unschuldsvoller Tanzmusik beleben zu helfen. Mozart gebrauchte den Triangel für die türkische Musik in »Belmonte und Constanze«; Weber in seiner »Preciosa«-Musik für die Zigeuner; auch die moderne Musik vernachlässigt das Instrument keineswegs.

Der Triangel,

Das Tamtam,

ital. Tamburo militare, franz. Tambour militaire, oder Caisse roulante, ist die »kleine«, gegenüber der paukenhaften »grossen« Trommel. Sie ist tonlos und schallt im Forte hoch und hell, im Wirbel prasselnd dicht, im Piano spannend und belebend, im rhythmischen Spiel scharf und prall-prägnant. Vielfach als blosses Lärminstrument verwendet, ist die kleine Trommel für militärische und kriegerische Musik von charakteristischer Bedeutung. Bekannt ist der erschütternde Effekt der gedämpften Trommelwirbel in militärischen Trauerprozessionen. Die kleine Trommel kann ihren Reiz aber auch bei idealischer Musik haben, wenn sie nicht eben merklich als Militärtrommel, vielmehr im Piano versteckt, oder im Forte verschwindend, angewendet wird, wie z. B. im 4. Akt von Meyerbeers »Hugenothen« in dem Chore der fanatischen Verschwörer: »Gehelligt sei die Rache«. Das heiss und grausig anspannend wirkende Crescendo des ganzen Orchesters wird da durch einen in der Masse mit unterlaufenden anschwellenden Wirbel der kleinen Trommel ungemein gefördert.

Die Militärtrommel,

auch »der« Tamtam, ist ein grosses Becken, ähnlich einem Kesseldeckel, das frei hängt und mit einem festen Klüpfel angeschlagen wird, ohne dass dabei eine bestimmte Tonstufe gemeint wird. Sein Klang ist im Forte erschreckend hart und von langem, scharf gellendem Hall begleitet; im Piano scheucht der Klang zu gespanntem Horchen auf. Das Tamtam ist bei musikalisch kulturlösen Völkern, z. B. bei den Chinesen, heimisch und wurde ursprünglich zu bezügllicher Schilderung im Opernorchester eingeführt. Sponini wendete es in seinem »Ferdinand Cortez« für die Chöre der Mexikaner an. Man hat aber das Tamtam auch zur Vernünftigung plötzlichen Entsetzens angewendet: z. B. Cherubini in seinem Requiem beim jüngsten Gericht im Fortissimo, Meyerbeer im Piano in seinem »Robert« bei der Gräbersprengung. Ausserdem dient das Tamtam auch in Opernszenen als Signal, wo sonst ein Posaunenstoss, eine Glocke gebraucht werden würde, so z. B. in Bellinis »Norma«, in Wagners »Lohengrin« zur Eröffnung eines Gerichts. Das Tamtam thut immer nur vereinzelte Schläge.

Das Orchester

ist die Vereinigung der zum Zusammenspiel berufenen Musiker der Saiten-, Blase- und Schlaginstrumente. Die Streichinstrumente sind darin am zahlreichsten vertreten, als allgemeinstmusikalisches Grundelement, so dass eine beliebige Anzahl von ersten und zweiten Violinen (zwei und zwei an einem Pult), Violon oder Bratschen, Violoncelli und Contrabässen wirken. Ein mittelgrosses Orchester mag acht erste und sechs zweite Violinen, drei oder vier Violon, zwei bis vier Violoncelli und drei Contrabässe enthalten. Die Holzbläser sind paarweise vertreten: Flöte 1 und 2 und dazu ein oder auch kein Piccolo; Hoboe 1 und 2; Clarinette 1 und 2; ein seltener vorkommendes englisches Horn, eine Bassclarinette, die ebenfalls nur selten gefordert ist; Fagott 1 und 2; Trompeten und Hörner sind bald in einem Paar, bald in zwei Paaren gefordert; Posauen sind oft ihrer drei vorhanden, oder es wirkt nur die Tenor- oder Bassposaune. Wo mehrere Posauen blasen, ist zuweilen daneben noch eine Bass-Tuba oder Ophikleide vorhanden. Pauken wirken gewöhnlich in einem Paar, das von nur einer Person behandelt wird, die auch für drei und vier Pauken ausreicht. Die Trommel, grosse und kleine, das Beckenpaar sind nur einmal vertreten; ebenso der Triangel. Die Harfe gehört zu den ausnahmsweise thätigen Instrumenten und kann ein- und mehrfach besetzt werden.

Kleine Orchester enthalten die Streichinstrumente in geringerer Besetzung: 2 — 4 Geigen, 1 — 2 Violon, 1 Violoncell und ein Kontrabass. Hörner oder Trompeten fehlen oft; Holzbläser sind zum Theil nur einzeln besetzt; die Posauen sind fraglich etc. Im Gegensatz zu einer instrumentalen Solostimme, z. B. einer Geige in einem Konzert mit Orchesterbegleitung, nennt man die mehrfach besetzten begleitenden Stimmen Ripienstimmen, im Unterschied von der Principal- oder Solostimme. In neuerer Zeit ist zuweilen das Departement der Streichinstrumente in der Ausführung selbständiger Kompositionen allein thätig, als »Streich-Orchester«.

Die Aufstellung des Orchesters bleibt ein streitiger Punkt; doch erscheint es als wünschenswerth, dass sich die Primostimmen der Spielenden der Hauptinstrumente nahe dem taktirenden Dirigenten, dem Leiter, befinden und die Sekondospielenden in die Ferne auslaufen, wie auch, dass die Bässe dem Directionsputle nahe sind: so wird der sich im Taktschlag und Zeichen aussprechende Wille des Dirigirenden von den exekutirenden Hauptpersonem erfasst und weiter geleitet. — Ein Chor steht vor dem Orchester.

Die Partitur.

Sämmliche Orchesterstimmen in gleichen Takträumen über einander geschrieben bilden die Partitur, welche den Gesamtblick über das Ganze gewährt. Die in je zwei Stimmen vertretenen Instrumente: zwei Flöten, zwei Hoboen etc. plegen auf eine Linie zu kommen.

Die Anordnung der Partitur war und ist noch jetzt verschiedenartig. Mozart schrieb meist die Pauken in die oberste Zeile, darunter die Trompeten, Hörner, danach die Flöten, Hoboen, Clarinetten, Fagotten; darunter die Geigen, Bratschen, auf welche eventuell die Singstimmen folgten, unter welchen zuletzt die Violoncelli und Contrabässe, beide auf einer Linie, zu stehen kamen. Andere stellten die Violinen und Bratschen oben an, die Bässe auf die unterste Zeile, dazwischen die Bläser in gewöhnlicher Folge. — Jetzt ist die folgende Ordnung üblich, von oben nach unten: Flöten, Piccolo, Hoboen, engl. Horn, Klarinetten, Bassklarinetten, Fagotte, Hörner, Trompeten, Kornets, Posaune, Bassstuba (oder Ophikleide), Pauken, Triangel, grosse Trommel und Becken, Harfe; dann Violinen, Violon, Violoncelli und Kontrabässe. Die Singstimmen, ebenso ein Soloinstrument würden über die Streichinstrumente zu stehen kommen.

Man sieht, wie so die einzelnen Departements abgetheilt sind: die Holzbläser oben, die Blechmusik darunter, dann die Schlaginstrumente, darunter das singende, zuletzt das streichende Departement. In jeder Gruppe stehen die einzelnen Instrumente mit den höheren Tönen oben und gehen denen der tiefen Lage zu, gleichwie der Chor vom Diskant zum Basse hinab gestellt wird; auch die Instrumental-Departements, Holz, Blech, Streicher, sind in ihrer Art Chöre in dem vollen Orchester-Chor. Der partiturlesende Dirigent hat den Blick vorwiegend auf die Gegend der Singstimmen und des Streich-Departements zu halten, weil sich hier hauptsächlich und verhältnissmässig dauernd die musikalische Hauptpartie befindet; dazwischen müssen die Augen, des Inhalts kundig, dahin schweifen, wo in den oben befindlichen Departements irgend welche mehr oder weniger obligate Stellen vorhanden sind.

Die Instrumentenführung.

Der Komponist sieht in den Orchesterinstrumenten nicht, wie etwa der Laie, die durcheinander stehende Masse vieler einzelnen Spieler, sondern ein einziges grosses wohlgegliedertes Tonorgan,

auf welchem er Musik machen will und jede Stimme in jedem Tone kennt. Die in den Notennlinien fortgeführten Instrumentenstimmen sind ihm vergleichsweise geordnete Fäden in verschiedenen Farben, aus welchen der Komponist ein lönendes Gewebe wirken soll, nach einer Zeichnung, welche ihm in einer Skizze vorliegt.

Der Komponist hört seine innerlich werdende Orchesterkomposition, er hört sie mit geistigen Ohren etwa so deutlich, wie man etwas nicht Gegenwärtiges, z. B. die Personen in einer Erzählung, oder abwesende Bekannte, vor sich sieht, innerlich »schaut«; er notirt sich aber zunächst nur die Zeichnung des Gemäldes, also die Idee, um diese dann nach formaler Fertigstellung in Partitur zu setzen. Da weiss er dann die Instrumente zu wählen, welche für eine hauptsächlich oder für eine untergeordnete Wirkung dienlich sind, eine selbstständige Gruppe für sich bilden, oder nur zur Klangfüllung benutzt werden; er weiss ferner, durch welche einzelne Instrumente aus den verschiedenen Gruppen der Streicher und Bläser er gewisse Klangmischungen zu bewirken hat.

Das Streichdepartement ist fast beständig, nur ausnahmsweise und für nicht lange Strecken nicht beschäftigt; wenn es zu spielen hat, spielt es meistens in allen Stimmen, mit wenig und seltenen ganzen Taktpausen für einzelne. Aus diesem Grunde pflegen in der Partitur die für die Streicher vorhandenen Zeilen zuerst und am ausgefülltesten beschrieben zu werden. Während dieses Theils der Instrumentierung fügt sichs aber häufig, dass das eine oder andere Blasinstrument, oder deren mehrere, während die Streicher nur accompagniren, entweder eine Solomelodie, ein besonderes Motiv, oder einige Accorde auszuführen haben: dergleichen pflegt man dann in die betreffenden Zeilen sogleich hinzuschreiben, während es daselbst sonst leer bleibt, denn die Füllungsstimmen und ganzen Taktpausen werden erst später nachgetragen, nach vorläufiger Fertigstellung der »Untermalung« oder »Grundirung« eines Theils oder Satzes. Nun werden zunächst alle bedeutenderen Stellen, welche irgendwie, wenn auch untergeordnet, hervorstechen, fertig instrumentirt; danach wird wieder vom Anfange begonnen, und nun erst alles bisher noch Nachzuholende hinzugeschrieben, wonach dann die Partiturseiten theils von oben bis unten, theils nur wenig mit Noten gefüllt erscheinen, sonst aber Pausen enthalten.

Das Komponiren für Orchester hat die aparte Schwierigkeit, dass der Schaffende beim Arbeiten Alles innerlich hören muss und Nichts wirklich vernehmen kann: er muss also eine ungewöhnliche Gabe der Imagination besitzen. Ein bildender Künstler sieht sein Werk während der Arbeit entstehen, aber der Instrumentirende

kann das seine nicht werden hören: er malt gleichsam im Dunkel, nur in ihm selber ist hell, so dass er fein den Unterschied vornimmt, der in dem Klange eines Accordes, z. B. *E* ist, je nachdem *C* *G* ihn die Bratsche und die zwei Geigen, oder Violoncell, Bratsche und Geige spielen; ob *C* vom Fagott, *E* vom Horn, *G* von der Klarinette, oder *C* vom Horn, *E* vom Fagott, *G* von der Hoboe angehen wird. Bedenkt man hienach, dass unendlich oft zwanzig und viel mehr Töne in der Partitur über einander stehen und nach fein vorbedachter Weise zusammen klingen sollen, so hat man, mit Bezugnahme all des Vorhergesagten, wenigstens einen theilweisen Einblick in die Kunst der Instrumentierung.

Die Militärmusik.

Dieselbe charakterisirt sich gegenüber der Symphonie-Orchestermusik nach ihrer Bestimmung. Die Orchestermusik ist mit der Ausübung der idealen Kunst entstanden und ihrem Dienste geweiht; die Militärmusik dagegen gehört dem Heere im Kriege und im Frieden, und übt daneben den Beruf aus, in Arrangements von Kunstwerken ein (meist im Freien) Unterhaltung suchendes Publikum zu erfreuen. Wenn sich aber die im Instrumentalen oft sehr tüchtig und vielseitig gebildeten Militärmusiker civilmässig als Streichorchester etablieren, so haben sie eben zeitweilig aufgehört, Militärmusiker zu sein.

Es ist zweierlei Militärmusik zu unterscheiden: 1) die Harmonie- oder Janitschar-Musik, welche Beides, Blech- und Holzblasinstrumente, enthält, und 2) die blosse Blech- (oder Messing-) Musik. Jene gemischte steht selbstverständlich höher, da sie verschiedene und feinere Tonorgane besitzt als die Messingmusik, die, trotz ihrer mannigfaltigen und vielfach schönen Instrumente, doch immer materieller klingen muss. Während die Symphonie-Orchester in allen Ländern gleichartig besetzt sind, haben die Militärkorps in den verschiedenen Staaten verschiedene Instrumente und Gebrauchsweisen in deren Zusammenordnung etc.; auch haben innerhalb desselben Staates die einzelnen Korps, z. B. die Kavallerie-, Infanterie-, Artillerie-, die Jäger-Musik ihre besonderen Arten von Besetzung. So kann ein Komponist also nicht für Militärmusik überhaupt schreiben, sondern immer nur für spezielle Korps, nach deren Besetzung er sich dann erst erkundigen muss: folglich sind es im Grunde nur die betreffenden Militärmusikmeister,

welche für die Militärmusik ihrer speziellen Korps zu schreiben verstehen. Wenn z. B. in einer Oper eine Nummer für ein auf der Bühne mitwirkendes Militärmusikkorps zu schreiben ist, so kann nur ein besonderer Praktiker die Instrumentierung dazu herstellen, weil der Komponist nur mit dem überall geltenden Orchester mit Streich-, Holz- und Blechblasinstrumenten, nicht aber mit dem des Militärmusikkorps vertraut ist.

Was auch immer von Instrumenten in den Musikkorps beschäftigt sein mag, so entspricht deren Gruppierung doch stets den hohen, mittleren und tiefen Stimmen; es sind da z. B. folgende Instrumente in der Harmonie- oder Janitschar-Musik zu nennen: Terz- und F-Flöte, Es-Flöte, Oktavierz-Flöte in F (Piccolo); Es-, F-, B- und C-Klarinetten; Hoboe, Fagott, Hörner, Trompeten, Kornets, Tenorhorn, Posaunen, Ophikleide und Bass tuba.

Die Blechmusik, z. B. die der Jäger, hat das Kehlhorn, das Flügel- oder Bügelhorn mit Klappen, ebenso mit Ventilen; Hörner, Trompeten, Kornets, das Tenor- und Baritonhorn, Posaunen, Metallklarinetten etc. Der Hörnerklang herrscht hier vor.

Bei der Kavalleriemusik können die Waldhörner und Posaunen keine Anwendung finden, weil sie zu Pferde nicht gut zu blasen sind. Darum herrscht hier der Trompetenklang vor.

Der Militärmusik für »Harmonie« ist am ehesten auch die Orchestermusik als Arrangement zugänglich; die blosse Blechmusik eignet sich vorzugsweise für marschmässige und äussere Effekte, dagegen wenig oder gar nicht für ideale Kunstwerke.

(H. Sáro: Instrumentationslehre für Militär-Musik. Berlin, Weinholz.)

Tasten-Instrumente.

Die Orgel.

Die Orgel ist ein Wind-Instrument, dessen Pfeifen durch getretene Blasebälge gefüllt und durch Klaviaturen musikalisch regiert werden. Der letzteren giebt es eine, zwei, drei (sehr selten vier) terrassenartig über einander für die Hände; sie heissen daher Manuale. Man kann auf zwei Manualen zugleich spielen, mit jeder Hand auf einem; eine Koppel vermag die Manuale so zu verbinden, dass mit dem Spielen auf einem auch die übrigen in gleiche Thätigkeit gesetzt werden. Ausser den Manualen ist eine Klaviatur für die Füsse des Spielers vorhanden, welche den Bass

geben; diese Fussklaviatur heisst Pedal. (Daher »Pedalorgel«.) Der Wind der Bälge strömt nur in diejenigen Pfeifen, deren Züge durch niedergedrückte Tasten geöffnet und so klingend gemacht werden; ihr Ton dauert so lange in immer gleicher Art fort, wie der Druck auf die Taste. Die Manualeklaviatur reicht gewöhnlich vom grossen C bis über die dreigestrichene Oktave hinaus.

Die Pfeifen sind in grosser Anzahl vorhanden und zwar in verschiedener Länge und Dicke; sie sind im Klange theils spechisch orgelhaft, theils auch verschiedenen anderen Tonorganen entsprechend: der Menschensstimme (vox humana) Flöten-, Rohr-, Blechinstrumenten etc. — Hauptpfeifen sind die Prinzipalstimmen; sie sind metallern; die Labial- (im Luftausgange lippenartig gebildet) Pfeifen sind hölzerner; dieselben klingen blöthenhaft weich; als Gedakt (gedeckt) d. h. geschlossen, klingen sie weniger offen und um eine Oktave tiefer.

Die Pfeifen werden in Register abgetheilt, und diese werden durch äusserlich angebrachte Handzüge, auf deren Knäuel ihre Art bezeichnet ist, in Thätigkeit gesetzt.

Die Ton-Höhe oder -Tiefe der Pfeifen wird nach Fussmass bestimmt. Eine Pfeife von 8 Fuss giebt einen normalen Ton, welcher wie die Menschensstimme, der geschriebenen Note entspricht, woher dieses Tonmass als »acht Fuss« bezeichnet wird. Eine Pfeife von doppelter, 16 Fuss, Länge giebt jede Note um eine Oktave tiefer an. Zieht man das 8- und 16-Fuss-Register zugleich und schlägt eine einzelne Taste an, so klingt deren normaler Ton, nebst deren tieferer Oktave zusammen. Eine 32-Fuss-Pfeife lässt beim Niederdrücken jener selbstigen Taste einen um 2 Oktaven tiefern Ton mit hören. — Giebt man ferner z. B. im 32-Fuss-Register die Taste des Kontra-C im Pedal an, so existiren für die um 2 Oktaven tieferen Töne keine erkennbaren Notenzeichen mehr. (Siehe unter »Ton«.)

In entsprechender Weise wie die Verlängerung der Pfeifen, wirkt auch die Verkürzung in entgegengesetzter Richtung, nach der Höhe zu: eine Pfeife von nur 4 Fuss-Ton giebt den Ton der angeschlagenen Taste um eine Oktave höher an, als er der Note gemäss im 8-Fuss-Register klingt; sind beide Register gezogen, so lässt z. B. die eine Taste des eingestrichenen c dieses nebst seiner obern Oktave erklingen; dazu ein 2-Fuss-Register gezogen giebt mit der nämlichen einen Taste jene Oktave und noch die höhere an. Bedenkt man, dass die Orgel für jedes der Register eine Anzahl Pfeifen der verschiedenen Klangfarben hat, und z. B. in dem einen c die Flöte, Hoboe, Klarinette etc. zusammen klingen lassen

kann; bedenkt man ferner, dass bis 60 und mehr Register bestehen und mit einander verbunden werden können; erwägt man, dass die 2—3 Manuale und das Pedal gekoppelt, mit einer einzigen Klaviatur zugleich zu bespielen sind; endlich auch, dass den Tönen noch ein (im Ganzen verklingender, nur füllender) Quint- und Terzton, die Mixtur, zuzugeben ist, — so dürfte damit die gigantische Natur der Orgel, als des Vereins einer Masse von Blasinstrumenten mit äusserster Höhe und Tiefe skizziert sein. Erkennt man mit Staunen des Menschen Fähigkeit in solchem Bau, so muss man sich vollends vor der in ihm lebenden höheren Kraft beugen, wenn ein grosser schöpferischer Meister auf dem vielverzweigten Rieseninstrumente ein Kunstwerk in Tönen wiedergiebt, welche die Tonmassen jedes Orchesters aufsaugen.

Eine kleine Orgel ohne Pedal heisst *Positiv*. Leichte transportable Pfeifen-Orgeln, deren Blasenmechanismus von einer zweiten Person durch Kurbeldrehung oder durch einen kleinen Trittin-Thätigkeit gesetzt wird, nennt man *Saal-Orgel*; kleinere Formen derselben, deren Gebläse der Spieler durch Treten zweier Bretter besorgt, ist die *Physharmonika* oder das *Harmonium*.

Das Klavier,

auch *Pianoforte* oder *Fortepiano*, so wie auch *Flügel* genannt, ist in der Form des letztern, wie auch tafelförmig und in aufrechtstehender Gestalt, als *Piano*, in allgemeinem Gebrauch. Innerhalb des Klavierkörpers befindet sich der dünne hölzerne *Resonanzboden*, über welchem die *Stahlsaiten* ausgespannt sind. Die tiefsten Töne bis zum *Kontra-F* haben eine dicke überspannene, die weniger tiefen bis zum grossen *F* zwei gleichgestimmte überspannene Saiten, die übrigen von da ab drei nicht überspannene. Solche für je einen Ton zusammengehörige gleichgestimmte Saiten nennt man einen *Chor*. Die sechs- bis siebenoktavige (auch wohl noch längere) *Klaviatur* setzt durch Anschlag den *Hammermechanismus* in Bewegung, der die Saiten von unten anschlägt, zum Klingeln bringt und sie zugleich von einem Stückchen Dämpfung befreit, um ihnen während des Druckes des Fingers auf die Klaviatur die *Vibration* frei zu geben. Sämtliche einzelne Saitendämpfer (*Sordini*), welche die Dämpfung ausmachen, können durch *Pedaltritte* (früher an den alten Klavieren durch Kniedruck unter den Korpus) alle zugleich von den Saiten entfernt werden, damit sämtliche angeschlagenen

Töne mit den jeder Saite zugehörigen *Mitklängen*, nachhallen, auch wenn die betreffenden Tasten losgelassen wurden. (Aufgehobene Dämpfung.)

Der Ton des Klaviers ist wesentlich *punkthalt*, d. h. er erklingt plötzlich in seiner vollen Natur und löst nicht linienhaft fort, dem Willen des Spielers dauernd unterthan: er hallt nur nach und erstirbt, sobald die *Vibration* der schwingenden Saite zu Ende ist. Daher kann dem Klavier tone vom Spieler auch nichts *Individuelles* verliehen werden, wie etwa dem Ton der Geige: er erhält durch die Art des Anschlags nur seine allgemeine *Klangqualität*. Darin liegt, den durch *Athem*, *Stich* und *Wind* in *Thätigkeit* gesetzten *Tonorganen* gegenüber, eine *Armut*; aber das Klavier ist dagegen auch durch seinen allgemeinen *Reichtum* an Tönen, in Verbindung mit seinem bedeutenden *Tonumfang*, für die Wiedergabe jeder Musik in *kompletem Satz* füssam. Die *einstimmigen Instrumente*, Geigen etc. bedürften einer *harmonischen Unterlage*, das Klavier nicht; es vermag jedes *Chor-, Orgel- und Instrumentalwerk* dem *Satze* und *idealen Gehalte* nach zu reproduzieren, wogegen weder ein *Chor*, die *Orgel* oder ein *Orchester* die *Klavierliteratur* wiedergeben können. Ohne die erwähnten *Eigenthümlichkeiten* würde das Klavier nicht das *verbreitetste Instrument* und durch die *Thatsache* geadelt worden sein, dass es, als *Einzelinstrument*, durch die *grössten Meister* die *gediegenste* und *mannigfaltigste Musikliteratur* erhalten hat, die *fortdauernd be-*

reichert wird.
Zur weiteren Kenntnis der Instrumente sei empfohlen: *Hektor Berlioz*, *Instrumentationslehre*, deutsch von *Dörffel* (G. Heinze), *Ferdinand Glöck*, *Handbuch der modernen Instrumentierung* (Kahn). *F. L. Schubert*, *Katechismus der Musikinstrumente* mit 62 Abbildungen (J. J. Weber).

gemässen Begleiter, welche in schulgemässen Bildungspotenz auch allenfalls die vorgeschriebene Nuance beobachten und den eigenen Tempowillen der Herrschaft wittern. — Man kann aber auch wie ein Freund, wie ein geistiges zweites Ich folgen, das der Herrschaft der Bildung nach ebenbürtig ist und sich ihr aus freier Sympathie im Interesse eines edeln Zweckes dienstbar macht. In diesem Falle bildet sich ein ideales Verhältnis: der Zweck, die vollkommene Ausführung eines Kunstwerks, inspirirt beide Betheiligte, die gleich Befähigte sind und aus übereinstimmendem Gefühl heraus handeln, wobei zugleich der Begleiter jeden Auffassungszug, jeden Wunsch des Andern abnt, um sofort zur schönen Erfüllung bereit zu sein. Da kann der Solist seiner Eingebung folgen, hier eilen, dort zurückhalten, hier ein verhältnismässiges obligates Vorwalten, dort ein möglichstes Zurücktreten der Begleitung wünschen und mit Sticherheit auf Realisirung rechnen.

Ein besonders bedeutsamer Zweig des Accompanirens ist der Sologesang mit Klavier, namentlich der Liedergesang. Die heutigen Begleitungspartien stehen gegen diejenige noch »selbst« begeben konnte, weil dies nur ein leichtes äusseres Thun war) etwa wie grössere Vortragssstücke gegen leichte Sonatinen; es gehören jetzt oft Spieler von höherer Rangstufe zu den Liedern und Gesängen aus der Sphäre eines Schumann und Franz, das Begleiten vom Blatt ist darum immer schwieriger geworden, eine etwa gewünschte Transposition (Übertragung in eine andere Tonart) aber in vielen Fällen unmöglich zu erfüllen. Der Begleiter hat jetzt nicht nur eine bloss harmonische Grundlage mit einzelnen obligat hervortretenden Stellen, sondern meist ein wesentliches Stück des idealen Gehalts auszuführen. Daraus entspringt die Forderung, dass der Accompaneur nicht allein seinen klavierpart gut könne, sondern ausser der Melodie auch den Text, als die poetische Anregung des Komponisten, mitdenke. Der Spieler muss mit dem Singenden das Stück von Grund aus neu empfinden, und auch wissen, weshalb es so oder so aufzufassen sei, um nicht nur äusserlich, sondern aus verständnisvollem dichterischem Geistesstriebe heraus begleiten und mit dem Gesange eine harmonische Kunstleistung bewirken zu können. Dazu gehört eine künstlerische Seelenverwandtschaft zwischen dem Singenden und Begleitenden, und diese momentan herbeizuführen, ist eben der Letztere verpflichtet, weil der Erstere sich im Besitze der dichterischen Partie befindet und damit über das für die Auffassung zunächst maassgebende Element gebietet — freilich nur dann mit innerer Berechtigung, wenn der Sänger oder die Sängerin auf der Höhe ihrer Aufgabe stehen.

Köhler, Musiklehre.

19

Anhang.

Das Accompaniren.

In früherer Zeit war das Accompanement noch etwas wesentlich Anderes als jetzt: die Begleitungspartei des Klavecinisten oder Organisten war häufig nur durch eine bezifferte Bassstimme, bloss der Harmonie nach, angedeutet und der Begleitende hatte dieselbe »auszusetzen«, das heisst, im Sinne der Intention des Komponisten und gemäss der Hauptpartie in Accorden und Stimmen aus eigener Erfindung zu spielen, ausserdem aber zugleich den Andern bei gesamer Folge fein zu unterstützen. Man findet zu dieser Kunst, die einen Meister der Musik verlangt, in dem berühmten Buche von Philipp Emanuel Bach (1714—1788) »Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen«, eine gründliche Anleitung. Jetzt, wo alle Begleitungen »ausgeschrieben«, das heisst in vollem fertigen Notensatz unter der Singstimme mitgegeben werden, bedarf es nur eines fertigen Technikers, um der Aufgabe materiell gerecht zu werden, während die ideale Seite derselben freilich auch einen feinfühligsten, auffassungsfähigen Musiker verlangt. — Beim Accompanement von Solisten tritt die Forderung eines verständnisvollen Folgens in erhöhtem Maasse hinzu. Man nehme das Wort »begleiten« nur immerhin in seiner ursprünglichen Bedeutung: die Herrschaft geht beliebig ihren Weg und der Begleiter folgt, sei es als dienende oder frei hinzuge tretene und augenommene Person, so doch immer als eine fugsame, die der Herrschaft nachzugehen hat. Man kann einem Hündchen gleich den Begleiter spielen, das seine eigenen Wege läuft, um stets wieder herangelockt zu werden; das sind die völlig unzurechnungsfähigen Accompaneurs. Der Begleiter kann auch wie ein Knecht mit stumplem Sinne folgen, der nur als ein äusserlich Gebundener, innerlich Unfreier funktioniert. Ferner kann man auch wie ein dressirter Militärwusch folgen, der dem Kommandobefehl gehorhsam; oder als ein wohlgezogener Diener, der seiner Herrschaft ihre leisen Winke abzumerken versteht. Die letzteren sind die tempo- und noten-

Die Literatur.

Die Literatur mit ihren verschiedenen Musikgattungen, wie z. B. des Klassischen, Modernen, Charakteristischen, Salonhaften, Unterhaltenden u. s. w. entspricht dem Leben mit seinen Menschenkreisen, nach deren Bildungsstandpunkt, Anschauung, Natur und Erziehung; man kann daher keine Musikgattung schlechtweg verachten, die Tanz- und Vergnügungsmusik hat ihr Existenzrecht, wie die klassische. Dass jene niederer als diese steht, sagt genug; zugleich weiss man aber auch, dass eine niedrigere Stellung nicht schändet, insofern auch die Kunst ein Naturreichtum auf dem unendlich ausgebreiteten Geistesboden der Menschheit ist.

Das Klassische ist das Bewährte, das sich im Laute und Kampfe der Zeit behauptete, und so das als vorzüglich allgemein Erkannte; gediegener Inhalt in gediegener Form, mustergerällig. Dem vorhandelnden Klassischen nachschaffen ist aber unklassisch: denn die Klassiker schufen nicht ihrer Vorzeit nach, sondern aus eigenem innerem Vermögen; sie wussten und ahnten nicht, dass sie »klassisch« komponierten. Das Klassische lässt sich eben nicht äusserlich machen: es will durch natürliche Triebkraft erwachsen, wo der geistige Stoff dazu lebt und die Kraft des Könnens waltet.

Was vom Neuen, Modernen einmal klassisch sein und heissen wird, kann man jetzt vielleicht zu wissen glauben, aber es positiv wissen zu wollen, würde einer Prophezeiung gleichen: das Kriterium des sich durch die Epochen hindurch Bewährens und Behauptens, der Sieg im Kampfe des Daseins will erst tatsächlich erwiesen sein, und das liegt in einer späteren Zukunft. Gesunden freien Geistes sein, nichts Falsches, Eitles in sich leiden, nur dem Rechten, Natürlichen im Leben und Geniessen zugewendet bleiben, dabei gründlich, heissig und freudig lernen und sich ganz der Sache widmen: darin liegt das Heil der Gegenwart und Zukunft.

Ausführung — Vortrag.

Die musikalische Kunstform wird verwirklicht in der ihr entsprechenden Ausführung, im Vortrag. Im höchsten Sinne soll diese eine ideale, d. h. der Idee des Schaffenden gemässe sein, und man muss diese Forderung an die Ausführung des vornehmsten wie geringsten Kunstwerks stellen. Alle kunstgemässe Ausführung, aller Vortrag bindet sich zunächst an das in Noten und Zeichen Dastehende und an das Tonorgan, das gesangliche oder instrumentale. Man muss gebildet sein im Ton, in der Ton-Verbindung, in der metrisch-rhythmischen Zeitbehandlung, in der Wiedergabe der Formen, überhaupt in der Form, und in Alledem, was in Noten

gesetzt vorliegt. Das ist die Grundlage, ohne welche fernhin nichts Vernünftiges entstehen kann. Der Sinn dafür muss eingebohren sein, und war's auch nur in einem schwachen, der unmittelbaren Wahrnehmung vielleicht verborgen schlummernden Keime. Die rechte Lehre und Übung entwickelt und fördert ihn während jahrelangen Fleissens, um zu bewirken, dass endlich das musikalische Material dem Willen dienstbar wurde, der Wille aber so weit gereift ist, dass er die Idee, den Inhalt der Kunstform, vertritt; da wird dieselbe dann zu einem Selbstgedachten, das sich in der wahrheitsgetreuen Auffassung äussert, aus welcher der Vortrag in der Ausführung fliesst. Auf diesem Standpunkte ist dann das in Noten Dastehende, das Materielle, überwunden und vergeistigt und so für den Genuss der Gebildeten reif geworden.

Über das Lernen und Lehren.

Das Ton- und Zeitmaterial ist's, das alle Musik macht: daran bindet sich folglich aller praktische Vortrag, und wäre dieser auch von der sublimsten Geistesnatur durchdrungen.

Der Ton hat seinen spezifischen (gesanglichen, instrumentalen) Klang, und dieser soll wohlgebildet sein; er hat seine Stufe in der Skala, und diese soll rein sein; er hat seine Dynamik für das *piano* und *forte* nebst Übergängen und Nuancen, und er soll damit den Ausdruck bewirken; er hat seine bestimmte Dauer nach der Länge und Kürze seines Notenwerts und soll darin genaues Maass halten. Das sind die ersten elementaren Bedingungen, auf welchen das Handwerk der Kunst beruht, ohne welches eine Künstlerschaft unmöglich ist. Möge sich's jeder Musiktreibende ins Gedächtnis prägen, dass Göthe die Frage nach dem unterscheidenden Kennzeichen des Künstlers und des Dilettanten damit beantwortete: »der Künstler habe auch das Handwerk inne«, dessen Mangel nur zu oft den Dilettanten charakterisirt. Ist ein solcher dadurch der ewigen Unreife verfallen, so liegt es doch lediglich an ihm selber, auf dem Wege kundiger Unterweisung und gründlichen Studiums sich eine künstlerische Würde anzueignen, die auch bei mässiger Technik möglich, wenn diese gediegen und mit rechtem Sinn verbunden ist. Man soll eben nicht die Mühe der Arbeit, die Entsagung auf vorzeitigen Genuss scheuen, besonders in den ersten 3 bis 6 Lehrjahren. Man nehme beim Anfange an, es sei so eben ein zartes Baunweiss in die Erde gepflanzt, das einst — aber nicht schon über's Jahr, sondern nach Jahren — ein wohlgefallig gewachsener Baum sein will: an ihm, an seinem naturgesetzlichen, langsamen, doch stetigen Aufwachsen soll der

Anfänger in der Musik sich ein Bild nehmen für sein eigenes künstlerisch-wachsen zur ehrenvollen Künstlerenschaft hin, die, wenn sie echt ist, immer nur die Erfüllung der Forderung des eben studierten Kunstwerks erstrebt, die persönliche Eitelkeit verbannt und ihre höchste Ehre nur im Beifalle der Würdigen erkennt.

Wer lehren will, muss selbst Etwas gelernt haben, und nur, wenn dies etwas Ordentliches ist, wird er Gleiches bei Andern wirken. Das ist so einfach, dass es nicht nötig scheint, es auszusprechen; aber eben deshalb ist es zu sagen nötig: dies wird durch den zeitigen Stand des Musiklehrerthums bewiesen, dem es an wahrhaft Berufenen immer fehlt. Die Masse derjenigen, welche eine unvollkommene, weil ungründliche Bildung in ihrem Können und Wissen, wenn nicht gar eine falsche, haben, überwiegt in unverhältnismässigem Grade die damit korrekt ausgestatteten. Die Früchte von der Unterweisung Jener sind dann danach: die ungründlich unterwiesenen Schüler werden wieder ungründliche Lehrer, oder, wenn sie den Beruf nicht ergreifen, werden sie nicht darauf achten, ihre Angehörigen im Sinne guter Bildung unterweisen zu lassen. Das wird dann als nicht in Betracht kommende Privatangelegenheit erachtet, die es doch aber nur im einzelnen Falle und bei einseitiger Beurtheilung ist: das Resultat aller Fälle zusammen ist ein an Geschmack verдорbenes Publikum, an welchem zuletzt die wahre Kunst und die würdigen Künstler zu Grunde gehen müssen.

Wer in der Unterweisung nur insofern seinen Beruf sieht, um darin den zum Leben notwendigen Erwerb zu finden, ist noch kein Berufen: die Berufung ist innerlicher Natur und liegt in dem Ernst und in der Liebe zur Sache. Damit macht man die Sache gut und so zugleich auch zu einem soliden Fundament für seinen Lebenserwerb. Hieraus geht für jeden Anfänger wie Lehrer im Kunststudium das erste Gebot hervor: habe als Mensch und Kunstliebender einen festen und würdigen Charakter. Ein solcher hat eben immer auch die Würde der Sache im Auge, mit welcher er seinen Anbefohlenen wie sich selbst am besten diene.

Die Folgen der sich von der einen auf die andere Generation forterbenden übeln Unterweisung durch schwache Charaktere und ungründliche Lehrer sind auch schon den Bessern unter ihnen selbst fühlbar: wie oft stellen die Eltern der Schüler an deren Musiklehrer nicht nur die naturwidrige Forderung, bereits nach ein paar Jahren Resultate zu erzielen, die ein halbes Studienleben

bedürfen — sie wollen auch den dahin führenden Pfad nicht einbedenken: in der Gesellschaft dienlich zu sein scheint. Viele Lehrer stehen in solchen Fällen einer Lebensfrage gegenüber; es beisst entweder: soll man den Schüler verbilden, um ihn sich zu erhalten? oder: soll man die Würde der Sache wahren und ihn verlieren?

In solchen Fällen ist zur Antwort eine Vorbedingung zu stellen: der Lehrer (und damit ist immer auch die Lehrerin gemeint) muss wirklich von guter Art, richtig gebildet und geschickt sein, wenn auch nicht bis zum virtuosen Können. Er muss durch Spielen guter Stücke, klassischer wie salonhafter, Genuss zu bereiten und für dieselben einzunehmen verstehen, um zu zeigen, was Schönes an dem ist, das er den Schüler früher oder später lehren wird und das der Mühe und Opfer lohnt; der Lehrer muss dadurch eine Autorität gewinnen, die ein Stümper in der Technik nie zu erlangen vermag. (Hieran ist, nebenbei gesagt, zu sehen, wie nutzbar die Frucht eines frühzeitigen tüchtigen Selbststudiums ist, und man darf die Eltern und Schüler keineswegs darum schmähen, weil sie in dem Lehrenden einen Könnenden erkennen wollen.) Ist diese Vorbedingung erfüllt, dann ist dem Lehrer, gegenüber den auf frühen Genuss erpichten, musikalisch ungebildeten, durch Gründe nicht zu überzeugenden Eltern, der Rath zu ertheilen: ihre Wünsche mit gewissen sachgemässen Lehrmaximen in Harmonie zu bringen, wie im Folgenden dargestellt sei.

Wie bereits gesagt wurde, ist keine Musikgattung an sich schlecht, auch das flache Vergnügungsgenre nicht. Wenn selbst die grössten und gediegensten Geister gelegentlich an oberflächlichen Unterhaltungen und Genüssen Ergötzung finden, so darf auch ein anständiger Musiker, dessen eigentlicher Geschmack das Gehaltvolle ist, sich dem Äusserlichen überlassen: nur muss er bedenken, dass jedes Genre seine gut- und schlechtereiten Einzelwerke enthält, und dass also ein Lehrer in der eben genannten Lage aus dem Vergnügungsgenre das Gute selbst zu finden wissen muss, oder mit Hilfe von bezügl. Buchern finden.*) Derartige zwar flache, doch ausgesuchte Stücke sind dann entweder, immer neben dem ersten Studienmaterial, zum privaten Überspielen zu geben, oder mit der Tendenz fein einzustudiren zu lassen, die äussere Eleganz, den sinnlichen Reiz und die

*) Des Verf. »Führer durch den Gesangsunterricht«, »Führer durch den Klavierunterricht«. Alb. Tottmann, »Führer durch die Literatur des Violinspiels«.

Geläufigkeit daraus zu lernen, deren Errungenschaft dann den klassischen und sonstigen werthvollen Stücken von Nutzen ist. So z. B. wirkt im Gesangunterricht das feine Studium einer italienischen Kanzoneile und Arie auf den sinnlichen Reiz des Tons und auf die Geschmeidigkeit des Vortrags, ebenso im Violinunterricht eine und die andere Pièce von Bériot, im Klavierunterricht eine elegante Salonkomposition, ein Tanzstück u. dergl. — Dass die Vergnügungsstücke korrekt gesetzt und von anständiger Form seien, ist dabei zu beachten. Lernet der Schüler Derartiges mit Erfolg vortragen, so wird damit auch etwaiges niederes Gelüste auf ordnare Leiermusik gedämpft und der Sinn für die hauptsächlich zu plägende edle Literatur befähigt.

Es wurde die Wichtigkeit des künstlerischen Handwerks betont, das oft missverständlich aufgefasst wird, und das nur da, wo es pfuscherhaft betrieben wird, also unkünstlerisch ist, gering geschätzt zu werden verdient. Bedeutendere Künstler pflegen das Handwerk überwunden zu haben und nicht geeignet zum Lehren desselben zu sein: sie finden ihre Aufgabe in der höheren Ausbildung; und dennoch können sie auch hierin nur Unvollkommenes leisten, wenn der Schüler nicht die richtige Elementarbildung (und diese ist das »Handwerk«) sich angeeignet hat; ist er im Besitz dieser, so wird ihm ein etwa später hinzutretender unzulänglichlicher Lehrer höchstens nur vorübergehend schaden können: die Säfte sind gut.

So sei denn die technische Grundbildung als eine der wesentlichsten Aufgaben anempfohlen, aber gleichwohl auch gewarnt, diese als den ganzen Inhalt des Lehrerbüchens zu betrachten: jene Grundbildung ist dazu da, um nach und nach, mit der Zunahme der Fähigkeit, zu schöner geistiger Wirkung genützt zu werden. So soll, wer später gut reden will, erst gut aussprechen lernen. Schon mit dem Gange zur Mittelsstufe hat der Schüler Gelegenheit, den besetzten Vortrag zu üben, darum ist dieser bereits in den frühen Übungsstücken zu lehren, indem auf das schöne im korrekten Spiel, hingewiesen wird. »Kunst« heisst können im höheren Sinne, dem Handwerk gegenüber; dieses soll das solide lehrnische Material schaffen, die Kunst aber soll es als Mittel zum geistigen Ausdruck verwenden.

Schon wenige Töne können uns bloss handwerklich korrekt oder kunstgeistig ansprechen; die Ausführung einer rhythmischen Figur, eines kurzen Motivs kann zeigen, ob sie nur korrekt nach Noten und dem Taktaass geschieht, oder ob das Ausgeführte durch

den Geist und die Phantasie des Ausführenden gegangen und so vom roh Natürlichen zum Ästhetischen erhoben ist. Darum sollen auch diejenigen, welche Gutes nur auf massigster Handwerkerstufe zu leisten vermögen, mindestens ihren Geschmack zu bilden, ihren Horizont zu erweitern trachten; für den Geschmack giebt es gute Beispiele und selbstkritisches Üben, selbst in geringen Aufgaben; für die Erweiterung des Horizonts gute musikalische Lektüre,*) die bei innerer selbstdenkender Auffassung auch ihren mittelbaren Einfluss auf das eigene praktische Musikstudium ausübt. Es sollte auch jeder, der ernstlich Musik treibt, mindestens jeder musikalische Berufsmensch regelmässig eine Musikezeitung lesen und diese mit ihren verschiedenen begebenen Mitarbeitern als eine Gesellschaft mithilfender Künstler betrachten, über deren Äusserungen zu denken ist, auch wenn sie nicht sofort verständlich sind oder nicht als sympathisch erscheinen.

Und nicht am wenigsten wirkt ein von Innen heraus gegebener, gut pädagogischer Unterricht auf den Lehrer selbst zurück, ein Segen, der als schönster Lohn für die Mühen des Berufs zu achten ist, den man, als zur Mitwirkung an der Erziehung und Vervollkommenung des Menschenwesens notwendig, hoch und heilig zu halten hat. Wer in diesem Sinne lehrt, lernet selbst anders und Anderes, als was die Lektüre zu lehren vermag: er lernet auf den Grund der Sache sehen, Vieles begreifen, was sonst halb oder ganz unverständlich blieb, und so sicherlich einen Beruf immer mehr schätzen und lieben, dessen Zweck ist, der edelsten Kunstübung eine Stätte zu bereiten.

*) Siehe im »Führer durch den Klavierunterricht« die letzte Rubrik »Lecture«.

Namen- und Sach-Register.

Namen- und Sach-Register.

Namen- und Sach-Register.

Namen- und Sach-Register.

Namen- und Sach-Register.

Brillante 38.
 Brittsch 194 ff.
 Broderie 242.
 Brust-Registrier 156.
 Bruyk, C. van. »Tech-
 nische Analysen des
 wohltemperirten Kla-
 viers«. 143.
 Buchstabe 3.
 Buchstaben - Tonschrift
 13.
 Bügelhorn 284.
 Buffo-Bass 256.
 Buffo-Oper 171.
 C.
 C 3.
 Caccini. »Daphne«. 168.
 Cachuca 188.
 Caisse, grosse 277.
 Caisur 146.
 Caland 97.
 Calando 169.
 Cambert 169.
 Cantabile 38.
 Cantus firmus 113.
 » planus 13.
 Capriccio 234.
 Cassa, gran 277.
 Cassazione 208.
 C. B. 261.
 C-Basklarinet 269.
 Cello 263.
 Cello 237.
 Ces 8. 9.
 Cesces, Ceses 8.
 Chaconne 183 ff. 203.
 Chanson 156 ff. 172.
 Charakter-Barton 256.
 Cherrubim. Requiem
 162. 279.
 Chilarra 265.
 Chopin 16. 189. 196. 231.
 Balladen 238.
 Mazurka 197.
 Polonaise 197.
 Polonaise A dur
 op. 40. Nr. I. 198.
 » Asdur op. 56. 198.
 » C moll op. 40 Nr. II.
 198.
 » Cis moll op. 26.
 Nr. I. 198.
 » Esmoll op. 26.
 Nr. II. 198.
 Sonate op. 35. 204.
 Walzer A moll op. 34.
 » Asdur op. 34. 204.
 Con sordino 260.
 Con moto 96.
 Con fuoco 88.
 Con espressione 38.
 Con delicatezza 38.
 Concoene 157.
 Concerto 228.
 Con brio 38.
 Comes 138.
 Coloratur 166.
 Col arco 260.
 Col 31.
 Coda 34. 176.
 Codä 24.
 Sonatine C dur Op. 36.
 Sonatine D dur 222.
 Gradus ad Parnassum
 80.
 Clementi 231.
 Clavecin 5. 22.
 Clarino 273.
 C-Clarinet 267.
 Ciscis, Cisis 8.
 Cis 3. 8.
 Chelli 278.
 Cimballes 278.
 Ciacoma 183 ff.
 Chromatisch 50.
 Christie eleison 162.
 » tiefes 272.
 » hohes 272.
 C-Horn 272.
 Chorde 35.
 Choral-Noten 13.
 Choral-Fuge 144. 160.
 » fugirter 144.
 » figurirter 160.
 Choral 159 ff.
 Chor-Werk 158.
 Chor-Tanz 236.
 Chor-Lied 160.
 Chor de ballet 236.
 Chor de ballet 236.
 » gemischter 109.
 » dreistimmiger 159.
 » zweistimmiger 159.
 » einstimmiger 159.
 Chor 109. 158 ff. 159.
 Chor 286.
 Choral 109. 158 ff. 159.
 » F dur op. 34.
 Nr. III. 201.
 » E dur op. 18.
 Nr. I. 201.
 » Des dur op. 64.
 Nr. II. 201.
 » Cis moll op. 64.
 201.
 Walzer Asdur op. 42.

Diskant-Posaune 6, 274.
Diskant-Schüssel 5.
Dissonanz 5 ff., 112.
Diverthimento 208.
Diverthimento della fuga 140
Diversissement 208.
Divise, Divisi 264.
D-Klarinette 268.
Dolce 38.
Dolente 38.
Dominante 43.
Domine 162.
Donna nobis 162.
Donizetti. »Lucrèlia Borgia« 202.
Duodecime 118.
Doppel-as 8.
Doppel-bee 7.
Doppel-Ces 8.
Doppel-Chor 159.
Doppel-des 8, 9.
Doppel-dis 9.
Doppel-es 8.
Doppel-fes 8.
Doppelfortissimo 38.
Doppel-Fuge 138, 142 ff.
Doppel-Ganze 12.
Doppelges 8.
Doppel-Hals 3.
Doppel-Konzert 230.
Doppel-Kanon 137.
Doppel-Kreuz 7.
Doppel-Mordent 255.
Doppel-Note 3.
Doppel-Pedalharfe 264.
Doppel-Planissimo 38.
Doppel-Traller 253.
Doppel-Quartett 260.
Doppelschlag 32, 242.
247 ff.
Doppel-Schneller 255.
Doppeltimmigkeit 3.
Doppel-Triiler 254.
Doppel-Versetzungss-
zeichen 7.
Doppel-Vorschlag 247 ff.
Doppeler 193.
Double mouvement 264
Doules 205.
Dracht 259.
Drama musikalisches
163, 167, 171.
Dreiklang 39.
»übermässiger 48.
»vermindelter 44, 48.
Dreiklangsformen 41.
Dreiklangsverwandtschaft 3 ff.
E. 256, 258.
F. 256, 258.
G. 256, 258.
H. 256, 258.
I. 256, 258.
K. 256, 258.
L. 256, 258.
M. 256, 258.
N. 256, 258.
O. 256, 258.
P. 256, 258.
Q. 256, 258.
R. 256, 258.
S. 256, 258.
T. 256, 258.
U. 256, 258.
V. 256, 258.
W. 256, 258.
X. 256, 258.
Y. 256, 258.
Z. 256, 258.

Dreistimmig 107.
 Dreiviertel-Takt 77, 79.
 Dreizehntel 79, 82.
 Drittel 36.
 Duell 154, 164.
 Dux 44 ff.
 Dur-Dreiklang 36, 39 ff.
 44, 48.
 Dur-Harmonie 45.
 Dur-Tonart 42 ff.
 Dur-Tonart-Accord 44.
 Durtonleiter 34, 42 ff.
 Durtonleiter-Töne 43.
 Dur- und Mol-Ver-
 wandtschaft 33 ff.
 Durchführung 141 ff.
 Durchgang 66 ff.
 Dux 138.
 Dynamik 37 ff.
E
 E 3, 9.
 Ecossaise 187.
 Einschnitt 146.
 Einteilung, gerade 15.
 „ ungerade 15.
 Eis 8, 9.
 Elster 237.
 Empfindung 38.
 Endschluss 35.
 Energico 38.
 Engführung 140, 142 ff.
 Englisch 132.
 Enharmonisch 9.
 Enharmonie 73.
 Enharmonisch 9.
 Ensemble 164, 260.
 Ensemble-Gesang 158.
 Ensemble-Spiel 258.
 Erard 264.
 Erhöhung, siehe »Ver-
 setzungszzeichen 7.
 Erkel 193.
 Erniedrigung, s. »Ver-
 setzungszzeichen 7.
 Es 8.
 E-Saite 264.
 Es-es 8.
 Es-Horn 272.
 Es-Klarinette 268.
 Expressivo 38.
 Etude 231 ff.
 Exercice 231.
F
 F 3.
 Fa 157.
 Fa 258, 266, 270 ff.
 Fagotto 270.
 Fäbne 11, 11.

Falsset 257.
Fandanggo 187 ff.
Fermate 19. 20. 94.
Fes 8. 9.
Fesses, Festes 8.
Férocce 38.
F-Horn 271. 272.
Fiedel 180.
Field 233.
Figur 217.
Finale 147. 164. 211.
Fine 30. 31.
Flöte 3.
Fis 8.
Fishes, Fisis 8.
Fistel 257.
F-Klarinette 268.
Flageolet 260.
Flauto 266 ff.
Flauto piccolo 267.
Flauto traverso 266.
Flöte 6. 258. 266 ff.
Flügel 286.
Flügel-Horn 284.
Form, lyrische 148.
Formen, aufgelöste 238 ff.
Forte 37. 38.
Fortissimo 38.
Fortschreibung, gebotene 106 ff.
Forzato 38.
Francigais 186 ff.
Frankreich 169.
Franz, Robt. 289.
Franzosen 20. 151. 152.
157. 169.
Frisca 192.
Frisss 192.
Führer 138.
Füllstimmen 113.
Fünftel 36.
Fünftheilung 15.
Fuga in consequenza 138.
» legata 138.
» periodica 138.
» ritercata 138.
Fuga 138 ff.
Fuge, begleierte 144 ff.
» einfache 138. 144.
Fugen-Thema 140.
Fugen-Thema in der Vergrösserung 142.
» in der Verkleinerung 142.

Fugere 138.
 Fugetta 144.
 Fugirt, fugierend 142.
 Funebre 38.
 Fucoso 38.
 Fusso 38.
 Fusson 37.
 G.
 G. 3.
Gabriel, Andrea 209.
Gabriel, Giovanni 209.
Gade, Niels W. 193.
 „Nachklinge an Os-
 sian“ op. 41. 194.
 Gagliarda 185.
 Gagliarda 185 ff.
Gallenberg. Walzer
 199.
 Galliei 168.
 Galliep 203 ff.
 Galopade 79.
 Ganze 12.
Garcia. Gesangschule
 257.
 Gavotte 178 ff. 205.
 Gebunden 21 ff.
 Gedacht 285.
 Gedicht in Musik gesetzt
 153.
 Gefährte 138.
 Gegenbewegung 104.
 142.
 Gegensthema 142.
 Geige 264.
 Generalbass 40 ff.
 Generalbassstimme 40.
 Gerade 77.
 Ges 8.
 Gesang 153. 157. 255.
 Gesang, mehrstimmiger
 188 ff.
 Gesangsmusik 148 ff.
 Gesangsstudien 157.
 Gesangsweise 154.
 Geschlecht 22.
 Geschwindmarsch 204.
 Gesses 9.
Gibbons, Orlando.
 Galliarde 186.
 Ciga 180.
 Cigue 80. 180 ff. 205.
 Cocos 38.
 Cigue 180.
 Cig 3. 8.
 Cigana 188.
Gleich, Ferd. Handbuch
 270.
Halling 193.
Haley. 273. Die „Juden-
 Halbsaccato 22.
 Halbschlus 55.
 Halbenote 13.
 Halbe 12.
 Hakenharfe 264.
 Susanna 163.
 Suite Gmoll 183.
 Sarabande 232.
 Samson 204.
 Messias 163. 189.
 - B moll 80.
 Gigue C moll 184.
 Courante 184.
 conne 183. 184.
 210. 254. 274. Cha-
Händel. 5. 162. 169. 183.
 Haare 259.
 Hälfte 36.
 H 3. 8.
H.
 H 3. 8.
 Guitarre 258. 265.
 G-Schlüssel 5.
 G-Saite 264.
 Grundton 39. 42.
 Grundaccord 35.
 Gross 34. 65.
 für Orchester. 137.
Grünm. Suite in Kanons
 Griffkammer 25.
 Griffbrett 259.
 Griff 2. 24 ff.
Grleg, Edv. 193.
 Griechen 49. 168.
 Grenzstellung 63.
 64.
 Grenzsphärenaccord
 Grenzdreiklang 64.
Gregor der Grosse 49.
 Gratioto 39.
 Grave 97.
 163.
Gran „Der Tod Jesu.“
 Grattas 162.
 Grace 242.
 Gondoliere 155 ff.
Gothe-Egmont. 273. 294.
 Götter. Orpheus 170.
 Tauris. Iphigenie auf
 Alceste Iphigenie in
 Gloria 162.
Gluck 169. 171. 273.
 Glocke 258.
 Glied-Ordnung 85.
 mentation 287.
 der modernen Instru-

Hals 41. 14.
Hammermeehlasmus 286.
Handwerk d. Kunst 294.
Harte 258. 264 ff.
Harmenium 256.
Harmonie 36. 37. 56. 107.
Harmoneilehre 39 ff.
Harmoneilehre 108 ff.
Harmoneiemusik 283.
Harpenium 258.
Harpe 24. 264.
Harpeggiren 24.
Hartmann 139.
Hanser, Franz. „Ge-
sanglehre für Leh-
rende und Lernende.“
257.
Hauptaccent 85.
Hauptform 226.
Hauptmann, Moritz.
»Die Natur der Har-
monik und Metrik«. III.
Hauptzahl 244 ff. 249.
Haupttheema 143. 248.
Haupttonartaccord 42.
Hauptstimm 158.
Hauptstimm 269.
Haydn 5. 127. 175. 208.
Die Jahreszeiten 182.
207.
Militär- u. Symphonie
277.
Quartett 182.
Dieschöpfung 207. 274.
Heinrich v. Anjou 198.
Heiden-Parion 256.
Heiden-Sopran 256.
Heiden-Tenor 256.
Heller, Steffen 159.
Sallarellu Op. 77. 188.
Henselt 231.
Herz 227. 229.
Hiller, Ferd. »Rhyth-
mische Studien«. 83.
Hinausschlag 91.
Hinausschlag 91.
His 8. 9.
Hoboe 269.
Holz- u. Blasinstrument
258. 266 ff.
Hopser 201 ff.
Horn 258. 266. 274. 272 ff.
Horn, englisches 266.
270 ff.
Huldigungsmarsch 204.
Hummel 229. 231. Op. 56.
16.

unbeschleunigter und zwang-
 zistell-Note 12.
 Hunderfachtundzwanzan-
 gigeistell-Pause 20.
 Hymne 164 ff.
 Hypoböisch 49.
 Hypodorisch 49.
 Hypojonisch 49.
 Hypolydisch 49.
 Hypomixolydisch 49.
 Hypophrygisch 49.
 I.
 Imitation 133 ff. 142.
 Improptu 235.
 Improvisation, freie 233 ff.
 Infantieriemusik 283.
 Inhaltmusik 145.
 In modo lydisch 50.
 Instrument .s. 244. 258 ff.
 Instrumentalformen, cyclische 205 ff.
 Instrumentalmusik 172 ff.
 Instrumentenführung 284.
 Intervalle 33 ff.
 Intronen 64.
 Introduction 164. 214 ff.
 226.
 Invention 231 ff.
 Irländer 152.
 Italien 20.
 Italiener 20. 154. 152.
 157. 158. 169.
 J.
 Jadassohn, S. Op. 8.
 Serenade in kanoni-
 scher Form. 137.
 Jägermusik 283.
 Janitscharen - Musik 277.
 278. 283.
 Jodler 151.
 Jomelli, Requiem. 162.
 K.
 Kabaliette 135 ff.
 Kadenz 16. 229.
 Kalkbrenner 229.
 Kammermusik 141.
 Kammerliron 35.
 Kanarie 180.
 Kanon 136 ff. 137.
 » einfacher 137.
 » endlicher 137.
 » in der Gegenbewe-
 » gung 137.
 » im Krebsgang 137.

räumung in der Verkleinerung 137.
 » in der Verkleinerung 137.
 » künstlerischer 137.
 » offener 137.
 » unendlicher 137.
 » verschlossener 137.
 Kanäle 161 ff.
 Kanzoneiten 155 ff. 232.
 Kassation 208.
 Kassationsmusik 208.
 Kastagnetten 187.
 Kavalierine 155 ff.
 Kesselpauke 276.
 Kiel, Friedr. Op. 1. Kammerstück 137.
 Ketten-Trieler 252.
 Ketten-Arie 154.
 Kirchen-Gesang, Gregorianischer 13.
 Kirchen-Lied 154.
 Kirchen-Tonarten 49 ff.
 Kirchenkonsole 49.
 Kirchenorgel 49.
 Klammer 4.
 Klang 35.
 Klangfarbe 256.
 Klarinette 6. 258. 266.
 267 ff.
 Klassisch 290.
 Klaves-Anschlag 258.
 Klavier 3. 37. 284. 286.
 Klavier 258. 286 ff.
 Klavier, lempertes 61.
 25 ff.
 Klavier-Komposition 5.
 Klavier-Quartett 260.
 Klavier-Trio 260.
 Klein 34. 44. 66.
 Klingenel, Friedr. Klavier-Fugen und Klavier-Fugen 137.
 Klöpfelschlagen 258.
 Klöpfel 276.
 Kniegeige 262. 263.
 Köhler, Louis. » Auswahl beliebiger Vortagsstücke a. Bachs Werken 182.
 Führer durch den Sängersunterricht 1294.
 Führer durch den Sängersunterricht 1294.
 Führer durch den

12 Ungarische Lieder
 191.
 Volkslied aller Na-
 tionen 83, 203.
 Kolophonium-Harz 259.
 Kombination 123 ff.
 Komma, auslöschendes 60.
 Konsonanz 56.
 Kontra-Alte 195, 256.
 Kontra-Bass 258, 260.
 Kontra-Fagott 271, 275.
 Kontra-Oktave 3.
 Kontrapunkt 113 ff.
 »doppeltstimmiger ent-
 gegengesetzter 130.
 »doppelter 113, 117 ff.
 »doppelter strenger 117 ff.
 »doppelter in der ent-
 gegengesetzten Bewe-
 gung 126 ff.
 »drei- und mehrfach
 doppelter 126 ff.
 »einfacher 113, 114.
 »einfacher strenger 114 ff.
 »entgegengesetzter
 drei- und vierfacher 127.
 »freier 114, 116, 127 ff.
 »entgegengesetzter
 synkopiert 130.
 »vierfacher doppelter 127.
 Kontra-Subjekt 142.
 Kontrabass 186 ff.
 Konzert 228 ff.
 Konzertstück 16, 230.
 Konzertino 230.
 Kopf 11, 11.
 Kopf-Register 256.
 Kopf 284.
 Kornet 266, 271.
 Kornet à piston 274.
 Krakowiak 198.
 Kreutzer 231.
 Kreuz 7, 9.
 Krönungsmarsch 204.
 Kuhnau, Joh. 210.
 Kunst-Lied 151, 152 ff.
 Kunst-Tanz 172 ff.
 Kyrle eleison 162.

Köhler, Musiklehre.

Vox humana 285.
 Vortrags-Kunst 38.
 Vorrichtung 9 ff.
 Wagner, Richard, 239.
 269, 273. »fliegende
 Holländer« 171.
 »Lohengrin, 165, 171.
 269, 279.
 »Meistersinger«, 171.
 »Nibelungen«, 171.
 »Parsifal«, 171.
 »Rienzi«, 171.
 »Tannhäuser«, 171.
 269, 278.
 »Tristan und Isolde«,
 171, 240, 270.
 Walzer 79, 199 ff.
 Walzer-Motiv 93.
 Weber, C. M., v. 170.
 »Aufruf zum
 Tanze«, 200.
 »Freischütz«, 164, 214.
 239, 262, 266, 267.
 273.
 »Polacca brillante«,
 E. d. Op. 72, 198.
 »Polonaise, Esdur.
 Op. 72, 198.
 Zwischenatz 150.
 Zwischenform 215.
 Zwischenraum 1.
 Triole 13.
 Zweinunddreissigstel-
 Pause 20.
 Zweinunddreissigstel-
 Note 12.
 Zweinunddreissigstel-
 Zusammenziehung 26 ff.
 Zusammenspiel 258.
 Zusammenschlagen 258.
 Zusammengehen 164.
 Zusammenbindung 18 ff.
 Zupf-Instrument 258.
 Zumeist, Balladen 156.
 Zylinder 258, 265.
 Zirkel-Kanon 137.
 Ziffernschrift 13, 28.
 in Thulien, 183.
 Zelter 158. »Der König
 in Thulien, 183.
 » gerade 12.
 » ungerade 12.
 Zeitheilung 12.
 »Zeildauer der Töne 11.
 kalische 1 ff.
 Zeichen-Schrift, must-
 Zeichen 21 ff.
 Zapateado 187 ff.

» chromatische 50.	Tonleiter-Stufe 44.	Unterklasse 3.	Untersumme 103, 426.
Ton-Malerie 207.	Ut 157.	V.	
Ton-Maass 37.		Varianze 226.	
Ton-Organ 5, 225 ff.		Variation 208, 212, 226 ff.	
Ton-Reihe 2, 3.		Variirt 226.	
Ton-Sprache 255.		Vauderville 172 ff.	
Tonschufe 7, 33.		Veloce, velocissimo 96.	
Tonsystem 59 ff.		Venill 271, 272.	
Tonsystem-Verhält. 33 ff.		Verbindungs-Strich 41.	
Ton-Umfang 5.		Verdoppelung 39.	
Tonica 43.		Verdiolene 106 ff.	
Tonica-Teiz 43.		Verlängerung 17 ff.	
Toucher, touchiren 230.		» einfache 17.	
Tottmann, AlD. » Fuh-		» unbestimmte 19.	
rer durch die Literatur		» zweifache 18.	
des Violinspiels« 294.			

Tambour, grand 277.
Tambour, petit 277.
Tamburo militaire 279.
Tambour 258, 279 ff.
Tanz 78, 147, 172 ff.
Tanz, scenischer 235 ff.
Tartanlelle 189 ff.
Taste 8.
Tasten-Anschlag 258.
Tasten-Instr. 258, 284 ff.
Temperament 38.
Temperatur 60.
Tempo 95 ff.
Tempo giusto 96.
Tenor 258.
Tenor 5, 159, 236, 258.
" lyrischer 256.
Tengst-Balkon 256.

[illegible]

Zeichen.

Bis 30.	Fz. fz. 38.
C. B. 264.	mF. mF. 37.
col 8va 31.	mP. mp. 38.
D. C. 30. 31.	P. p. 38.
decresc. 38.	Più F. più f. 37.
dim. 38.	Più P. più p. 38.
F. f. 37.	PP. pp. 38.
FF. ff. 38.	PPP. ppp. 38.
FFF. fff. 38.	rFz. rfz. 38.
	sf. sf. 38.
	sFz. sfz. 38.
	trem. 29.
	V. C. 264.
	Ima 30.
	II da 30.
	8va 5. 31.
	8va alta 31.
	8 va bassa 31.

Druckfehlerverzeichnis.

Seite 3, Zeile 12 von unten, statt »waren«: mache.

6, - 6 - oben, - »nur«: meist.

8, - 15 - »erstere«: letztere.

21, - 6 - das A. fort.

22, - 14 - unten, Taktstrich:

58, - 11 - oben, statt *D F a*: *D F a*.

74, - 5 - im zweiten Notenbeispiel das *b* vor *a* fort.

104, - 3 - unten, statt »in reinem«: im reinen.

120, - 1 - - - -

140 zweite Notenzeile, statt : den Bassschlüssel.

149, Zeile 7—8 von unten, statt »*D* dur *G*«: *D* dur von *G*.

192, - 11 - oben, - »frika«: friska.

196, - 8 - unten, - » = 56«: = 56.

196, - 2 - - - » = 56«: = 56.

199, - 12 - oben das Wort »zweithelligen« fort.

203, im zweiten Notenbeispiele müssen die ersten beiden Sechzehntel

224, zweites Notensystem, letzter Takt: vor jedes *f* ein *#*

247, im zweiten Notenbeispiel die zweite Figur:

253 muss die vierte Note *g* sein:

265 sind die Striche von *g* über *e* zu setzen: *e*.

